HD9

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Dr. Franz Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Stuttgart.

Verlag von Ebner & Seubert.

1842.

Druck von J. Kreuzer in Stuttgart.

AN

SEINE MAJESTAET

DEN KOENIG

FRIEDRICH WILHELM DEN VIERTEN

VON PREUSSEN.

Allerdurchlauchtigster, grossmächtigster König!

Allergnädigster König und Herr!

Ew. Majestät lege ich hiemit, in aller Unterthänigkeit, ein Werk zu Füssen, welches den Zweck hat, einen Ueberblick über die Kunstthätigkeit der vergangenen Jahrhunderte, von den ersten Versuchen im Bereiche der Kunst bis auf den Standpunkt des heutigen Tages, zu eröffnen. Wie es das Ziel aller historischen Forschung und Darstellung ist, den Gang der Entwickelung nachzuweisen, welchen das menschliche Geschlecht unter dem Walten eines höhern Geistes gewandelt, auf dass die Gegenwart sich selbst und ihren Ursprung und die Richtung, die ihr vorgezeichnet ist, erkenne: so dürfte es, im besonderen Falle, auch für das schöne Gebiet der Kunst nicht ungünstig sein, auf die früheren Stadien ihrer

Entwickelung zurückzublicken. Zumal in einer Zeit, welche, wie die unsrige, so reiche und mannigfach bedeutsame künstlerische Bestrebungen erkennen lässt und welche, wie uns glückbringende Zeichen zu verkündigen scheinen, an der Schwelle einer noch höheren Entfaltung steht.

Die grossen und umfassenden Sammlungen für die verschiedenen Fächer der Kunst und der Kunstgeschichte, welche die Residenz Ew. Majestät in sich einschliesst, und die höchst liberale Weise, in welcher das Studium dieser Sammlungen vergönnt ist, darf ich als die wesentlichsten Förderungsmittel meiner Arbeit bezeichnen. Es ist somit nur der schuldige Zoll der Dankbarkeit, wenn ich diese Arbeit Demjenigen

darzubringen wage, unter Dessen erhabenem Schutze jene grossartigen Anstalten stehen und täglich an neuer Bedeutsamkeit zunehmen. Freilich aber bin ich mir sehr deutlich bewusst, wie unvollkommen meine Arbeit noch ist und wie oft ich, fast vergeblich, gerungen habe, die Schwierigkeiten zu überwinden, mit welchen diese Wissenschaft, mehr als viele andre, zu kämpfen hat. In solchem Bewusstsein wage ich es nicht ohne Schüchternheit, mit diesem Buche vor Ew. Majestät Angesicht zu treten; doch ermuthigt mich wiederum der Gedanke, dass Ew. Majestät selbst von der Geschichte der Kunst und von dem heutigen Standpunkte dieser Wissenschaft die umfassendsten Kenntnisse besitzen, und dass ich somit vielleicht auf eine gnädig

nachsichtige Aufnahme meiner Arbeit hoffen darf, — mehr aber noch, weil es so erhaben ist, nicht auf das Dargebrachte in seinem beschränkten Werthe, sondern auf die Gesinnung des Darbringenden zu sehen.

Der ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Ew. Majestät

allerunterthänigster

Franz Kugler.

Vorwort.

Es scheint mir nothwendig, dem Buche, welches ich hiemit dem Publikum vorlege und dem ich gern, da es doch einen guten Theil meines Lebens mit sich führt, eine freundliche Aufnahme bereiten möchte, ein Paar einleitende Bemerkungen vorauszuschicken.

Für's Erste über die Wahl des Titels. Er sagt zu wenig und sagt zu viel; aber ich habe hin und her gesonnen, ohne einen besseren, der ähnlich bequem zu handhaben wäre, auffinden zu können. Wir gebrauchen das Wort Kunstgeschichte im engeren und weiteren Sinne; in diesem, wenn wir die Geschichte der Musik und der Poesie dazu nehmen; in jenem, wenn wir nur von den räumlich bildenden Künsten (mit Einschluss der Architektur) sprechen. Das letztere ist in meinem Buche der Fall; und da das Wort ungleich mehr in seiner engeren Bedeutung als in seiner weiteren gebraucht wird, so glaubte auch ich immerhin der allgemeinen Sitte folgen zu dürfen.

Ungleich wichtiger jedoch, als den Titel, ist es, die Aufgabe, die ich in diesem Buche zu erfüllen strebte, zu rechtfertigen. Es ist der erste umfassendere Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird. Es muss somit wohl ein guter Grund vorhanden sein, wesshalb mir mit solcher Arbeit noch keine andre, vielleicht mehr berufene Feder zuvorgekommen ist. Und allerdings liegt

dieser Grund klar genug zu Tage: das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern. Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht, — ich könnte sagen, dass ich mehrfach und dringend dazu aufgefordert wurde und dass ich Jahr und Tag habe verstreichen lassen, ehe ich es wagte, den freundlichen Aufforderungen, die vielleicht meine Kräfte überschätzten, nachzugeben; das wird indess den geneigten Leser wenig kümmern, er wird vielmehr nur nach den Gründen fragen, die mich zum Nachgeben veranlasst. Es sind die folgenden. Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese soviel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss. Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist. Dann sind mancherlei Freunde da, die, zum eignen Genuss, gern eine bequeme Anschauung von unserm Thun und Treiben haben möchten, und Jünger, die zu helfen gesonnen sind und denen wir die Wege zeigen sollen. Und nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erforderniss; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende

blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen einfliessen und vom Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.

Ich gebe somit einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten. Was ich selbst erforscht, habe ich nach besten Kräften mit dem zu verschmelzen gesucht, was durch Andre geleistet worden ist. Die wichtigsten Quellen (die insgemein zugleich die besten Hülfsmittel zur weiteren Untersuchung der einzelnen Punkte darbieten) habe ich genannt, ohne jedoch für jedes fremde Wort die Autorität besonders anzuführen; das Buch würde dadurch unnöthig angewachsen sein; oft wäre es auch unmöglich gewesen, da ich es keineswegs von jedem einzelnen Gedanken mehr sagen kann, ob er mir oder einem Andern angehöre, und da ich auf manche interessante Forschung gewiss nur durch diesen oder jenen äusseren Anlass geführt worden bin. Ich maasse mir übrigens, wie aus dem Obigen wohl zur Genüge hervorgehen wird, nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde; ich habe eben nur ihren gegenwärtigen Betrieb, so gut es der heutige Zustand erlaubt, zu fördern gestrebt. Ich hätte wieder noch Jahre warten können, ehe ich diese Arbeit in die Welt geschickt, aber das Warten ist zuweilen ein eigen Ding. So bedauerte ein wohlmeinender Recensent, als mein Handbuch der Geschichte der Malerei seit Const. d. Gr. erschienen war, dass ich damit

nicht noch dies und jenes grosse Unternehmen und dass ich namentlich nicht Gaye's grosse Geschichte der italienischen Malerei abgewartet habe. Aber Gaye ist gestorben, ohne das Werk gearbeitet zu haben; und Felix Papencordt sagte mir, er, der häufig mit Gaye in den Bibliotheken Italiens zusammengesessen, sei allein im Stande, die Collectaneen, welche sein Freund zu jenem Zwecke gesammelt, für den Druck benutzbar zu machen; und Felix Papencordt, auf dessen hellem Geiste und frischer Körperkraft so grosse Hoffnungen ruhten, ist nun auch gestorben! Meine Geschichte der Malerei ist wahrlich kein Werk von sonderlich ausgezeichneter Meisterschaft; und doch hat sie, ich darf es wohl sagen, manches Gute gewirkt, was verloren gewesen wäre, wenn ich gewartet hätte. Gehen wir frisch ins Leben hinein, so lange wir leben! Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn, als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Thätigkeit anzunähern vermögen. Ist der Stein, den wir zum Baue tragen, doch nicht der Bau selbst!

Wie weit mir meine Aufgabe gelungen, das überlasse ich gern dem Ermessen derer, welche zum Urtheil berufen sind; mein Buch, die Fassung und Anordnung desselben, der Ideengang, der sich darin ausspricht, die Art und Weise der Hindeutungen auf das Einzelne, Alles dies muss für sich selbst sprechen. Findet man das Buch brauchbar, so wird man demselben vielleicht auch die weiteren Mittheilungen im Gebiete der Kunstgeschichte, die von den bevorstehenden Jahren zu erwarten sind, einarbeiten können. Was mir selbst während des Druckes an neuen Anschauungen und an neuen Arbeiten zugekommen ist, habe ich, soweit es die Zwecke des Buches zu erfordern schienen, in den

„Nachträgen und Berichtigungen“ hinzugefügt. Vornehmlich beziehen sich dieselben auf Denkmäler in den Rheinlanden, wo ich in diesem Sommer, auf einer Reise zur Untersuchung der dortigen Monumente, viel Neues zu sehen und kennen zu lernen das Glück hatte. Ausführliche und umfassende Mittheilungen über diese Reise, die manch einen Punkt der vaterländischen Kunstgeschichte in einem neuen und helleren Lichte zu zeigen geeignet sein dürften, werde ich dem Publicum in einer besonderen Schrift vorlegen.

Die Verzeichnisse am Schlusse des Buches schienen mir für den Handgebrauch desselben nöthig zu sein, das Orts-Verzeichniss sowohl, wie das der Künstlernamen, da es namentlich ohne jenes sehr schwer gewesen sein würde, viele der wichtigsten Monumente und die verschiedenen Stellen, an denen etwa von dem einzelnen Monumente gesprochen wird, aufzufinden. Vielleicht giebt dies Orts-Verzeichniss dem Handbuche zugleich die Eigenschaft eines brauchbaren Begleiters auf Reisen. Leider schliesst sich den beiden Verzeichnissen noch ein drittes, ebenfalls nicht ganz unerhebliches an, — das der Druckfehler. Der geneigte Leser möge im Namen des Buches sehr um Verzeihung gebeten sein, dass ihm zum Schlusse eine so wenig behagliche Erscheinung entgegentritt; er möge zugleich aber auch die dringende Bitte des Autors berücksichtigen, die Fehler vor dem Gebrauch des Buches berichtigen zu wollen, da wenigstens einzelne derselben den Sinn der betreffenden Textstellen zu zerstören geeignet sind. Unschuldige und nicht sonderlich auffallende Versehen sind in dem Verzeichniss ganz unberührt gelassen.

Die Vortheile, von denen ich wünsche, dass das Handbuch sie dem Studium der Kunstgeschichte gewähren möge, dürften durch

ein zweites Unternehmen wesentlich erhöht werden, zu dessen Ausführung die Verlagshandlung sich auf mehrseitigen Wunsch bereit erklärt hat. Dies ist die Herausgabe eines Bilder-Atlasses, dessen Darstellungen in fortlaufender Folge eine unmittelbare Anschauung des künstlerischen Entwickelungsganges, nach seinen bedeutsamsten Denkmälern, geben sollen. Das Verhältniss des Atlasses zu dem Handbuche wird sich ähnlich gestalten wie das der von C. O. Müller und C. Oesterley herausgegebenen Denkmäler der alten Kunst zu Müllers Handbuche der Archäologie. Auch dies Unternehmen möge der Theilnahme des Publikums im Voraus bestens empfohlen sein.

Zum Schlusse endlich drängt mich's, denen meinen herzlichsten und innigsten Dank auszusprechen, welche durch hülfreiche Unterstützung mannigfacher Art meine Arbeit gefördert, durch freundliche Theilnahme meine Kräfte und meine Lust bis zum Abschlusse derselben frisch und rege erhalten haben. In dieser Theilnahme habe ich bereits den schönsten Lohn für meine Mühe gefunden. Doch nicht ihnen allein, allen denen sehe ich mich verpflichtet, öffentlich Dank zu sagen, die mich seither durch Mittheilungen und Zusendungen so mancher Art erfreut, meinen Studien im Gebiete der Kunstgeschichte, oft ohne alle Aufforderung, so manch ein neues und belehrendes Hülfsmittel dargeboten haben. Möge es diesem Buche gelingen, mir die Theilnahme der alten Freunde zu erhalten, vielleicht auch neue Freunde zu erwerben!

Berlin, am 22. October 1841.

F. Kugler.

Inhalt.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Kunst auf ihren früheren Entwickelungsstufen.

Erstes Kapitel.

Die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums, als Zeugnisse für die ersten Entwickelungsmomente der Kunst.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

Die alten Denkmäler von Amerika.

Viertes Kapitel.

Die Kunst bei den Aegyptern und Nubiern.

Fünftes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des westlichen Asiens.

Sechstes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des östlichen Asiens.

ZWEITER ABSCHNITT.

Geschichte der classischen Kunst.

Siebentes Kapitel.

Achtes Kapitel.

Die griechische Kunst in der historischen Zeit.

Neuntes Kapitel.

Die alt-italische, vornehmlich etruskische Kunst.

Zehntes Kapitel.

Die Kunst bei den Römern.

DRITTER ABSCHNITT.

Geschichte der romantischen Kunst.

Eilftes Kapitel.

Die altchristliche Kunst.

Zwölftes Kapitel.

Die Kunst des Islam.

Dreizehntes Kapitel.

Die Kunst des romanischen Styles.

Vierzehntes Kapitel.

Die Kunst des germanischen Styles.

VIERTER ABSCHNITT.

Geschichte der modernen Kunst.

Achtzehntes Kapitel.

Die nordische bildende Kunst des modernen Styles vom Anfange des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

Neunzehntes Kapitel.

Die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

Zwanzigstes Kapitel.

Die bildende Kunst des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Kunst

auf ihren

früheren Entwickelungsstufen.

Erstes Kapitel.

Die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums, als Zeugnisse für die ersten Entwickelungsmomente der Kunst.

---

§. 1. Allgemeine Grundsätze.

Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfniss des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser Gedächtnissstätte, diesem „Denkmal“ eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei. Aus solchem Beginn entwickelt sich, stufenweise fortschreitend, der ganze Reichthum und die ganze Bedeutung der Kunst, auch bis zu ihren spätesten, unabhängigsten, spielenden Leistungen hinab. Denn überall führt es der Begriff der Kunst mit sich, dass sie in körperlicher Gestalt das Leben des Geistes darstelle; und überall ist es ihr höchstes Ziel, in den Erscheinungen der Körperwelt den geistigen Inhalt, in dem Vergänglichen das Dauernde, in dem Irdischen das Ewige zu vergegenwärtigen. Darum aber ist es falsch, wenn man den Ursprung der Kunst aus dem rohen sinnlichen Bedürfniss, welches das Thier ebenso wie den Menschen zu einer bildenden Thätigkeit führt, oder aus eitlem Nachahmungstrieb herleitet. Wie erstaunenswürdig auch die Werke sein mögen, welche aus diesen beiden Trieben und namentlich aus dem erstern, hervorgehen, mit der Kunst, in der höheren und eigentlichen Bedeutung dieses Wortes, haben sie an sich nichts gemein; und nur wenn sich ihnen ein schon vorhandener Kunstsinn zugesellt, vermögen ihre Leistungen auch eine künstlerische Gestaltung zu gewinnen.

Ueberall bedarf der Mensch in den Zeiten seiner Kindheit nur einfacher Zeichen zum Ausdruck seiner Begriffe, überall ist in den kindlichen Culturverhältnissen des Geschlechts das Denkmal eben nichts weiter als die einfache Bezeichnung einer besonderen, ausgewählten Stätte. Von solchen Denkmalen der einfachsten Art

berichten uns schon die ältesten Erzählungen der heiligen Schrift. An dem Orte, wo Jacob im Traume die Himmelsleiter gesehen und den Segen Jehovah's empfangen hatte, errichtete er einen Stein und weihete ihn zum Gedächtniss der Offenbarung, die ihm zu Theil geworden; ebenso ward ein Mal und ein Haufe von Steinen als heiliges Zeugniss des Bundes aufgerichtet, den Jacob mit Laban geschlossen hatte.[1] Ein schlichter Stein bildet in jenen frühesten Tagen den Altar, auf den die Gottheit sich niederlässt, die Gaben und die Gebete der Sterblichen zu empfangen; ein Hügel von Erde thürmt sich über den Gebeinen des entschlafenen Helden empor, der sich zum Kreise der Unsterblichen aufgeschwungen und dessen Grossthaten an dem Orte seiner irdischen Rast durch Opfer gefeiert werden.

Freilich sind der formlose Stein, der rohe Erdhügel an sich noch willkührliche Zeichen; noch scheint an ihnen Nichts hervorzutreten, wodurch sie in Wirklichkeit zu Trägern der Idee, die sich in ihnen aussprechen soll, gestaltet wären. Das aber ist das Wesen des Kunstwerkes, dass es nicht ein an sich inhaltloses Zeichen für die Idee, dass es vielmehr der Körper sei, mit dem vereint und durch den sie erst in die Erscheinung tritt. Gleichwohl liegt es in der Natur der Sache, dass — wie das menschliche Geschlecht sich weiter entwickelte und seine Begriffe allmählich eine festere Gestalt gewannen, — so auch jene rohen Denkzeichen ein bestimmtes Gepräge erhalten, der wirkliche und unmittelbare Ausdruck, wenn zunächst auch nur des einfachsten Gedankens werden mussten. Ja, noch ehe diese Denkzeichen durch die werkthätige Hand des Menschen auf besondere, bestimmte Weise ausgebildet wurden, waren sie bereits geeignet, in gewissem Betracht zur Verkörperung des Gedankens zu dienen. Bei der Auswahl der verschieden geformten Steine, wie sie die Natur (als Gerölle oder im Steinbruche) gab, bei der eigenthümlichen Weise ihrer Aufstellung, ihrer Zusammenordnung konnten immerhin schon die allgemeineren Eindrücke der Erhabenheit, des Maases, selbst der Harmonie erreicht werden.

Doch ist es schwer, in jene frühe Jugendzeit der Menschengeschichte hinabzusteigen. Wir wissen nicht, in welchem Lande wir die ersten, einfachsten Denkmäler, welche das menschliche Geschlecht aufgerichtet, zu suchen haben; wir können nur zu wohl vermuthen, dass die neuen Geschlechter, die an die Stelle der alten getreten sind, die von diesen hinterlassenen Werke nicht

[1] I B. Mosis, c. 28, 18; c. 31, 45.

immer werden geschont und gepflegt haben; wir dürfen uns auch nicht einmal einer ausgebreiteten Kunde dessen, was die Oberfläche der Erde noch gegenwärtig bewahrt, rühmen. Indess ist es nicht der nächste Zweck dieses Buches, an dem Faden der Kunstdenkmäler eine Geschichte des Menschengeschlechtes zu liefern; ich habe nur die Absicht, die Geschichte der Kunst an sich, je nach den verschiedenen Graden ihrer eigenthümlichen Entwickelung zu schreiben. Indem wir aber in der allgemeinen Geschichte keineswegs ein gleichmässiges Fortschreiten der Cultur wahrnehmen, indem wir stets neben Völkern, die bereits auf einer höhern Stufe stehen, auch solche erblicken, die sich von niedrigeren, ja von den untersten Stufen noch nicht erhoben haben; so wird es auch für unsern Zweck gleichgültig sein, welchem Jahrtausend der Geschichte diejenigen Denkmäler angehören, an denen wir die ersten Entwickelungsverhältnisse der Kunst wahrnehmen. Uns genügt es, solche Denkmäler, gleichviel wo, aufzusuchen und an ihnen zu erforschen, wie sich die künstlerische Thätigkeit des Menschen in ihren ersten Aeusserungen verhalte.

§. 2. Uebersicht der Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums.

In Asien, das insgemein als die Wiege des menschlichen Geschlechtes bezeichnet wird, kennen wir nur wenige Denkmäler, die uns den Beginn der Kunst vergegenwärtigen; zudem sind diese Denkmäler vereinzelt und ohne sonderliche Bedeutung.[1] Eine grosse Menge solcher Werke finden wir dagegen in den nördlichen Ländern von Europa.[2] Sie gehören den ursprünglichen Bewohnern dieser Gegenden an: den celtischen Völkern in Frankreich (besonders im Flussgebiete der Loire und in der

[1] So finden sich u. a. in Persien einige Denkmäler, aus rohen Steinen zusammengesetzt, die ganz den Charakter der folgenden celtischen und germanischen haben. S. Ouseley, travels in various countries of the East, II, t. 32; t. 55, no. 14. — Die heiligen „Obo's," Hügel von Steinen u. dgl., mit denen die Höhen der Mongolei geschmückt werden, sind kaum hieher zu rechnen. S. Stuhr, die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients S. 254.

[2] Uebersichten über die alten Denkmäler im nördlichen Europa finden sich bei F. J. Mone, Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa. (Fortsetzung von Creuzers Symbolik). Ueber die deutschen Denkmäler ist zu vergleichen: G. Klemm, Handbuch der germanischen Alterthumskunde; über die skandinavischen: Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde, herausg. von der K. Gesellschaft für nord. Alterthk. — In diesen Werken findet man auch die weitere, zum Theil sehr ausgedehnte Literatur der in Rede stehenden Denkmäler angeführt.

Bretagne) und auf den britischen Inseln, den germanischen Völkern in Deutschland (besonders in Norddeutschland) und in den scandinavischen Ländern, vielleicht auch den slavischen Völkern in den nordöstlichen Theilen des jetzigen Deutschlands, wo germanisches und slavisches Element einander berührten. Für das Zeitalter, in welchem diese Denkmäler errichtet wurden, liegen uns keine näheren Bestimmungen vor; im Allgemeinen werden wir sie als gleichzeitig mit dem Jugendalter dieser Völker, d. h. als ungefähr gleichzeitig mit den früheren Zeiten des römischen Staates, in dessen Geschichte die ihrige mehrfach verflochten war, betrachten müssen; auch ist es möglich, dass in einzelnen Ländern solche Denkmäler bis in das Mittelalter hinein, bis zu der theilweise späten Einführung des Christenthums, aufgeführt sind. Sie gehören somit gewiss nicht der Urzeit der Geschichte des Menschengeschlechtes an, sie tragen aber durchaus das Gepräge eines einfachen, ursprünglichen Culturzustandes, und wo etwa eine Vermischung dieses Culturzustandes mit dem ausgebildeteren der Römer stattfand, — wie dies namentlich in Gallien, seit der Unterjochung des Landes durch die Römer, der Fall war, — da zeigt sich an den aus solcher Vermischung hervorgegangenen Denkmälern, wenigstens an ihrer künstlerischen Gestaltung, das Element des höher gebildeten Volkes so überwiegend, dass durch einen solchen Gegensatz die Ursprünglichkeit der in Rede stehenden Werke nur um so klarer ersichtlich wird. Uebrigens scheint, so ausgebreitet das Gebiet ist, dem diese Denkmäler angehören, zwischen den Grundsätzen, nach denen sie errichtet wurden, keine wesentliche Verschiedenheit obzuwalten; wenigstens dürften die besonderen volksthümlichen Unterschiede mehr in das Gebiet der Alterthumskunde jener Völker und Länder als in das der Kunstgeschichte gehören. Doch ist jedenfalls zu bemerken, dass die grossartigste Entfaltung dieser einfachsten künstlerischen Thätigkeit bei den celtischen Völkern gefunden wird.

Zu den schlichtesten Denkmälern, welche wir in den nördlichen Ländern Europa's in unermesslicher Anzahl (diese zwar auch nicht selten in andern Gegenden) vorfinden, gehören die Grabhügel. Ueber den Gebeinen des Todten, die von einem kleinen, aus Steinplatten zusammengesetzten Gemache umschlossen waren, oder über der Urne, die seine Asche enthielt, ward der Hügel emporgewölbt, die Erinnerung an den Geschiedenen festzuhalten. Die Grösse, auch die Gestalt dieser Hügel ist verschieden. Wo sie zu einer kolossalen Höhe sich erheben, deuten sie natürlich auf eine besonders hervorragende Persönlichkeit oder

auf ein besonders ausgezeichnetes Ereigniss; Fürsten und Helden ruhen in ihrem Schoosse, oder es sind die Schaaren der Krieger, die gemeinsam in blutiger Schlacht fielen. Häufig bekränzt ein Kreis von Steinen den Fuss des Hügels, eben so pflegt auch sein Gipfel durch mächtige Steinplatten bekrönt zu sein. Vielleicht liegt ein besonderer symbolischer Sinn in dieser Einrichtung, gewiss aber ist sie zugleich die Aeusserung eines bestimmten künstlerischen Gefühles; denn indem der Fuss des Denkmales auf eine in die Augen fallende Weise umgrenzt, indem dessen oberster Punkt ebenso hervorgehoben wurde, musste das formlose Werk bereits den Anschein eines geschlossenen Ganzen gewinnen.

Eine zweite Art einfacher Denkmäler sind die Steinpfeiler, hohe, schlanke Steine von einer zuweilen fast obeliskenartigen Form. Sie stehen einzeln oder in Gruppen beieinander und haben zum Theil eine ausgezeichnete Höhe. Im scandinavischen Norden kommen sie häufig vor; dort nennt man sie Bautasteine und hält sie (ähnlich den Grabhügeln) für Denkmäler gefallener Helden. In der Bretagne, wo sie sich ebenfalls häufig finden, heissen sie Min-hir oder Peul-ven.

Dann finden sich Denkmäler, die durch eigenthümliche Zusammensetzung von Steinen entstanden sind. Häufig ist die Einrichtung, dass niedrigere Felsstücke, im Viereck geordnet, einen grossen platten Stein, oft von riesiger Ausdehnung und mächtigem Gewicht, tragen. In der Regel sind diese Werke von einem Steinkreise umgeben. In ihnen macht sich somit, wenn zumeist auch in rohester Weise, das Princip der Gliederung, eine Trennung zwischen Last und Stütze und eine Sonderung der stützenden Theile, bei bestimmtem räumlichen Einschluss, bemerklich. Man hält sie theils wiederum für Grabmonumente, theils für Opferstätten; in Deutschland werden sie gewöhnlich Hühnenbetten genannt, in der Bretagne Dol-min oder Lech, bei den Britanniern Cromlech. Zuweilen erheben sich die stützenden Theile höher über dem Boden, sie rücken mit ihren Seitenflächen näher aneinander, so dass das Ganze zugleich als die vollkommen abschliessende Umgebung eines innern Raumes dient, der ohne Zweifel zu heiligen Handlungen benutzt ward. Die Denkmäler solcher Art werden von den Britanniern mit dem Worte Kist-ven (Steinkisten bei den Deutschen) bezeichnet. Auch finden sich deren, die im Innern besondere Abtheilungen haben; ein merkwürdiges und grossartiges Monument dieser Gattung sieht man zu Esse, bei Rennes in der Bretagne. [1]

[1] A. de Laborde, les monumens de la France etc. pl. II.

Grosse Steine von länglicher Gestalt, die durch unterstützende Steine in eine schräge Stellung gebracht sind, darf man vielleicht nicht eigentlich als Denkmale betrachten; auch kommen sie nur selten vor. Häufiger sind die merkwürdigen Wagsteine, Felsen, die auf einer oder zwei Unterlagen so aufgesetzt sind, dass man sie mit leichter Mühe wie den Balken einer Wage bewegen kann. Vorzugsweise finden sie sich in den celtischen Ländern. In Britannien, wo sie Rokkingstones genannt werden, haben sie die eigenthümliche Einrichtung, dass in dem oberen Stein und in seiner Unterlage halbkugelförmige Vertiefungen angebracht und durch eine freiliegende Kugel ausgefüllt sind, so dass der Wagstein auf jeder Seite und auch im Kreise bewegt werden kann. Bei den Skandinaviern heissen sie Rokkestene. Indess sind auch sie wohl nicht als eigentliche Denkmäler, sondern als den geheimnissvollen Gebräuchen des Gottesdienstes angehörig, zu betrachten.

Die geweihten Stätten werden insgemein, wie im Vorigen bereits angedeutet, durch Steinkreise umschlossen. Bei deren Anlage hat man oft keine weitere Sorgfalt angewandt, als Steine von ungefähr übereinstimmender Grösse neben einander zu legen; oft sieht man aber auch schlanke Steine, die in aufrechter Stellung den Kreis bilden, so dass schon hiedurch der gesammte Raum ein in die Augen fallendes Gepräge gewinnt. Zuweilen findet sich der Zugang, der in das Innere des Kreises führt, durch mächtige Pfeiler von jener mehr obeliskenartigen Gestalt ausgezeichnet. Die Steinkreise sind übrigens nicht immer in wirklicher Kreislinie geführt, oft haben sie eine längliche oder eine viereckige Gestalt. Man findet kleinere Kreise von grösseren umschlossen, so wie mehrfache Kreise in verschiedenartiger Weise neben einander angelegt. Durch alles dies und durch die erhabenen Werke, welche in der Regel den Mittelpunkt der Kreise ausmachen, bildet sich oft ein Ganzes von mehrfacher Gliederung und von bedeutsamer Wirkung. In den skandinavischen Ländern finden sich mancherlei grossartige Anlagen solcher Art; die merkwürdigsten jedoch in den celtischen Ländern.

Das bedeutendste der celtischen Heiligthümer in Frankreich ist das zu Carnac, bei Quiberon in der Bretagne gelegen.[1] Dies ist ein weites Feld, ganz mit obeliskenartigen Steinpfeilern bedeckt, welche, gegen 4000 an der Zahl, theils von geringerer Grösse sind, theils eine Höhe von ungefähr 30 Fuss erreichen

[1] Mone, a. a. O. II, S. 360. — A. de Laborde, a. a. O. pl. V. u. VI. — Cambry, monumens celtiques, etc.

und zumeist — ohne Zweifel, um dadurch den Eindruck des Wunderbaren zu erhöhen — auf ihrem dünnern Ende stehen. Sie sind auf eigenthümliche Weise in breiten Gängen, an der Vorderseite der Anlage in einer Kreisstellung geordnet. — Ungleich merkwürdiger aber ist das vorzüglichste der alten Heiligthümer in England, Stonehenge, unfern von Salisbury, nach seinem ursprünglichen Namen „Choir Gaur" (oder Cór Gawr) d. h. der grosse Kreis, der grosse Tempel, genannt.[1] Hier ist nicht blos eine gesetzmässige Weise der Anordnung ersichtlich, sondern die Steine, aus denen das Denkmal besteht, haben schon an sich eine gewisse gesetzmässige Gestalt, so wie eine mehr organische Weise der Verbindung gewonnen. Es sind vier concentrische Kreise. Der äussere Kreis, 108 Fuss im Durchmesser, bestand ursprünglich aus 30 Steinpfeilern von länglich viereckiger Gestalt und ungefähr 16 Fuss Höhe; über diesen Pfeilern waren Steinbalken gelegt, so dass hiedurch ein fester Ring als Einschluss des Ganzen gebildet ward. Der zweite Kreis, zunächst innerhalb des genannten, bestand aus 40, etwa 7 Fuss hohen Pfeilern, ohne jene Balkenverbindung. Innerhalb dieses Kreises erhoben sich 10 Pfeiler, wiederum von länglich viereckiger Gestalt, aber von etwa 22 Fuss Höhe; von ihnen waren je zwei und zwei durch grosse Balken verbunden. Den engsten Kreis endlich bildeten 30 kleine Pfeiler. Gegenwärtig sind die Steine zum grossen Theil niedergeworfen oder zertrümmert; um die wundersame Ruine breitet sich ein ödes Feld hin.[2] — Es finden sich noch ähnliche Denkmäler in England, obgleich keins von gleich mächtiger Anlage.

Es liegt in der Natur der Sache, dass in Denkmälern, wie die im Vorigen besprochenen, welche entschieden das Gepräge des einfachsten Culturzustandes haben, in denen erst die allgemeinsten Gesetze einer künstlerischen Anordnung, aber noch keineswegs die Weisen einer durchgebildeten Gestaltung erscheinen, dass in

[1] Mone, a. a. O. II, S. 439. — J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 143. — Archaeologia Britann. XIII, p. 103. — J. G. Keysler, antiquitates selectae septentrionales et celticae. U. a. m.

[2] In einer neuerlichen Sitzung der architektonischen Gesellschaft zu London ist die Anzeige gemacht worden, dass die grösseren Steine von Stonehenge aus fremdem weissem Marmor beständen, dass sie ursprünglich regelmässig behauen seien und dass nur die Einflüsse der Witterung ihnen eine scheinbar unregelmässige Form gegeben hätten. Wir müssen diese sehr auffallende, von den Zeitungen mitgetheilte Anzeige bis auf das Erscheinen genauerer Berichte dahingestellt sein lassen.

solchen eben das gesammte künstlerische Vermögen begriffen sein musste. Von einer Scheidung der beiden Hauptgattungen der räumlichen Kunst, der Architektur und der Bildnerei, kann bei ihnen noch nicht füglich die Rede sein. Im Gegentheil glaube ich, dass in ihnen die Keime zu beiden Gattungen verborgen liegen, und ich halte die Vermuthung nicht für zu kühn, dass man zum Theil in ihnen eben so gut eine bildnerische, wie eine architektonische Richtung zu erkennen habe. Wenn z. B. schlanke Steine als Denkmale ausgezeichneter Personen errichtet werden, so scheint es dem naiven Sinn und der Alles ergänzenden Phantasie eines kindlichen Culturzustandes durchaus nicht unangemessen, solche Steine geradezu als das Bild jener Personen zu betrachten. So darf es denn natürlich auch nicht befremden, wenn wir neben diesen Werken eben nichts von dem, was wir Bildnerei nennen, oder auch nur von einem kunstreich gestalteten Schmucke finden, und wenn die Reste, die in jenen kolossalen Steingräbern erhalten sind, Urnen und anderes Geräth, gleichfalls nur die grösste Einfachheit in Form und Behandlung zeigen.

§. 3. Andeutungen über die weitere Entwickelung der Kunst im nordeuropäischen Alterthum.

Doch finden wir Zeugnisse, dass, wenigstens in den germanischen Ländern, die Cultur und die Kunst nicht auf jener kindlichen Stufe geblieben waren, sondern dass sie, ehe noch mit dem Christenthum das Erbe einer ausgebildeten Cultur (der römischen) dorthin übergetragen ward, schon eine weitere Stufe der Entwickelung eingenommen hatten. Die Beobachtung dieses ersten Fortschrittes würde für die allgemeine Entwickelungsgeschichte der Kunst vielleicht eben so wichtig sein, wie für den Ursprung derselben die Beobachtung jener einfachen Denkmäler des europäischen Nordens. Indess können wir über diesen Fortschritt nur aus einzelnen, zerstreuten Zügen urtheilen. Vornehmlich kommen hier wiederum die Gräber der germanischen Völker, oder vielmehr die Gegenstände, die dem Verstorbenen mit in's Grab gegeben wurden, in Betracht. Denn man hat bemerkt, dass wie die äussere Gestalt und die ganze Beschaffenheit dieser Grabmäler allmählig minder kolossal wird, wie an ihnen mehr und mehr die äussere Charakteristik verschwindet, so ihr Inhalt in gleichmässiger Stufenfolge ansehnlicher und bedeutsamer wird, was unbedenklich auf bestimmte Zeitunterschiede schliessen lässt. Findet man in den mächtigsten Gräbern nur wenig einfaches Steingeräth und wenig rohe Urnen von Thon, so erscheinen in den spätern

Gräbern Geräthe der mannigfaltigsten Art, aus verschiedenen Metallen gefertigt, und diese, sowie die nunmehr besonders zahlreichen Thongefässe, nehmen die verschiedenartigsten Formen an. Mehr oder weniger tritt an diesen Arbeiten ein geübtes Handwerk hervor; die Formen, in denen sie gebildet sind, verrathen einen lebendig erwachten, künstlerischen Sinn und zeigen (in ihrem Profil) nicht selten schon ein feines Gefühl für den elastischen Schwung der Linien; die Verzierungen, die sich auf ihnen befinden, geben ihnen oft ein anmuthig reiches Gepräge. Gleichwohl ist zu bemerken, dass alles Einzelne an diesen Gegenständen wiederum noch die einfachste Stufe einer selbständig künstlerischen Thätigkeit bekundet. Die Verzierungen, die überall nur eingeritzt sind, entstehen durchweg aus der Combination der einfachsten Elemente; es sind nur gerade Streifen, abwechselnd mit Linien, die im Zickzack oder nach Art des griechischen Mäanders geführt sind, kleine Kreise, Wellenlinien, spiralförmige Verschlingungen u. dgl. Nachahmungen von organischen Gebilden der Natur kommen gar nicht oder nur so durchaus vereinzelt vor, dass auf diese höchst geringen Ausnahmen kein Gewicht zu legen ist. Die reichsten Bildungen solcher Art finden sich an den skandinavischen Denkmälern; hier sind zugleich, als den letzten Zeiten der alten nationalen Blüthe angehörig, die Runensteine zu bemerken, deren Inschriften auf reich und phantastisch verschlungenen Bändern enthalten sind, denen man den Kopf und den Schwanz einer Schlange gegeben hat, — dies, unter dem Erhaltenen, die Hauptbeispiele einer Art von organischer Gestaltung.

In diesen Gegenständen äussert sich somit der erste Puls eines wahrhaften Kunstsinnes; befremdlich aber ist es, dass die eigentlichen Denkmäler, denen sie angehören, die Gräber, gegen die der frühern Zeit zurückstehen, und dass sich überhaupt keine Spur von einer künstlerischen Ausbildung jener altnationalen Monumente zeigt. Indess lassen sich hiefür wohl genügende Gründe auffinden. Es scheint, dass überall den Völkern der Erde nur ein einzelnes bestimmtes Glied der allgemeinen Entwickelung der Cultur zugewiesen ist, oder dass es wenigstens einer vollkommenen Umgestaltung ihrer Lebensverhältnisse bedarf, um in einen neuen Kreis der Cultur eintreten zu können. Jene mächtigen Steindenkmale aber sind unbedenklich als die Zeugnisse der ursprünglichen und eigenthümlichen Cultur des europäischen Nordens zu betrachten, bis hier, zum grossen Theil wenigstens, durch die eindringende Römerherrschaft und mehr noch durch die Völkerwanderung, die Verhältnisse mannigfach getrübt und verwirrt wurden. Die spätern

Denkmale des Nordens werden somit nur als die einer Nachblüthe der einheimischen Cultur, der es aber im Allgemeinen schon an der ursprünglichen Kraft zu fehlen begann, zu betrachten sein. Dazu kommt auch der Umstand, dass, wie es scheint, in der spätern Zeit des germanischen und vornehmlich des skandinavischen Alterthums der religiöse Sinn und mit ihm die Gestaltung der Denkmäler, in denen er sich aussprechen musste, eine veränderte Richtung gewonnen hatte. Dichter und Sänger waren die Träger der Göttersage geworden; sie hatten die Thaten der Götter, gleich denen der menschlichen Helden, in ausführlicher Schilderung vor die Phantasie ihrer Zuhörer geführt, sie hatten den Göttern ein, der irdischen Anschauung erfassbares, menschliches Gepräge gegeben. Und wie man sich nun die Götter in bestimmter Erscheinung dachte, so wollte man sie auch in bestimmter körperlicher Form vor sich sehen. Man fertigte wirkliche Götterbilder, man erbaute ihnen Wohnungen, Tempel. Das Unbestimmte des Eindruckes jener alten Heiligthümer war für die neuen Bedürfnisse gewiss nicht überall mehr genügend; ob aber die neuen Werke jenen an Bedeutsamkeit gleichgekommen, wissen wir nicht, müssen es aber schon aus dem Grunde bezweifeln, dass von ihnen nichts erhalten ist.

Die spätern Dichtungen des skandinavischen Alterthums, mehr aber noch die Berichte über die Einführung des Christenthums in den verschiedenen germanischen Ländern, führen häufig Tempel und Götterbilder auf, die in diesen Ländern vorhanden gewesen, während noch zur Blüthezeit der Römerherrschaft ausdrücklich versichert wird, dass Beides bei den Germanen ursprünglich nicht gefunden wurde. Ueber die Beschaffenheit dieser Tempel und dieser Bilder erhellt aber aus jenen Berichten nichts Näheres; einzelne besondere Züge sind zu phantastisch, um als die Ergebnisse eigner Anschauung gelten zu können. [1] Nur, dass die Tempel von Holz gebaut, somit vielleicht nicht von sonderlicher künstlerischer Bedeutung waren, geht aus den meisten näheren Angaben hervor. So konnten denn auch die Tempel leicht dem Eifer der Christenprediger erliegen, ebenso, wie diese vor Allem auf die Zerstörung der Götterbilder bedacht sein mussten. In Deutschland haben sich hier und da kleine, aus Metall gefertigte Statuetten von ziemlich roher und unförmlicher Arbeit gefunden, die man für Götterbilder, welche der häuslichen Andacht gewidmet waren und leichter der Zerstörung entgehen konnten, hält. Viele von diesen hat aber die

[1] So der Bericht des Adam von Bremen über den Haupttempel von Upsala in Schweden. Vgl. Mone, a. a. O. I, S. 251.

heutige Forschung als Erzeugnisse neuerer Zeiten bezeichnen müssen; auch an den meisten minder zweifelhaften hat man es nachgewiesen, dass sie unter dem Einfluss von Kunstwerken gebildeterer Völker entstanden sind. [1] Sie können somit im Wesentlichen nicht als Zeugnisse einer nationalen Kunstentwickelung gelten.

Eine, um ein Weniges bestimmtere Anschauung von der Einrichtung der Tempel und von den Götterbildern in dieser spätern Zeit des nordischen Alterthums gewinnen wir durch die Berichte über die Einführung des Christenthums in Pommern, in denen die genannten Gegenstände ausführlicher und genauer besprochen werden. [2] Es handelt sich hiebei zwar um slavische Völkerschaften; doch standen die Bewohner Pommerns in einem gewissen näheren Verkehr mit ihren germanischen Nachbarn, besonders mit dem skandinavischen Norden, auch unterschieden sie sich gerade durch ihre Tempel und Götterbilder von den übrigen Slaven, die weiter gen Osten wohnten, so dass wir die Werke ihrer Kunstthätigkeit füglich den eben besprochenen anreihen können. In jenen Berichten nun tritt uns, was die Tempel anbetrifft, ein auf gewisse Weise ausgebildeter Holzbau, an dem jedoch die Technik besonders bemerkenswerth erscheint, entgegen. An den Haupttempeln auf Rügen (zu Arkona und zu Karenz) waren aber die Wände des Heiligthums, im Charakter des Zeltbaues, nur durch Purpurteppiche geschlossen. Der Haupttempel zu Stettin war mit Schnitzwerk, welches figürliche Darstellungen enthielt und in lebhaften Farben erglänzte, geschmückt. Auch anderweitig kömmt solcher Schmuck von Schnitzwerken vor. Die grösseren Götterbilder, mehrere von riesiger Grösse, bestanden ebenfalls aus Holz, zum Theil aus verschiedenartigen Hölzern, die sehr geschickt zusammengefügt waren. Aus Metall waren kleinere Götterbilder gefertigt. Was aber die besondere Form der Bildung, in der Architektur wie in der Sculptur, anbetrifft, so ist uns Nichts für die eigene Anschauung erhalten. [3] Wir wissen nur, dass monstrose Bildungen, namentlich

[1] Vgl. Klemm's Handb. der germ. Alterthumskunde, S. 349. — Klemm ist übrigens (S. 322) der Meinung, dass der berühmte sogenannte Crodo-Altar zu Goslar, der von grossen Bronzefiguren getragen wird, sammt diesen Figuren ein Werk der heidnischen Zeit Deutschlands sei, — eine Ansicht, der ich nicht beistimmen kann. Vgl. das von mir redigirte „Museum," I, S. 227 f. Ich werde später auf dies merkwürdige Werk zurückkehren.

[2] Vgl. Mone, a. a. O., S. 176. — Von Rumohr, Sammlung für Kunst und Historie I, 1, S. 23 u. A. m.

[3] Eine grosse Menge bronzener Idole von höchst barbarischer Form,

mehrköpfige Götterbilder, vorkamen, was überall das Kunstwerk noch als ein mehr oder weniger willkührliches Symbol für die Idee bezeichnet. Der leichte Holz- und Zeltbau, für den Zweck der bedeutsamsten, der religiösen Denkmäler angewandt, scheint auch hier nicht auf eine tiefere künstlerische Sinnesrichtung hinzudeuten.

nebst andern Geräthen, ist im vorigen Jahrhundert in Mecklenburg zum Vorschein gekommen, als Erzeugniss slavischer Kunst vielfach besprochen und wird gegenwärtig auf der grossherzogl. Bibliothek zu Neustrelitz bewahrt. Die Unächtheit dieser Gegenstände ist aber neuerlich von Levezow nachgewiesen. Vgl. L. Giesebrecht, in den baltischen Studien, VI, 1, S. 128.

Zweites Kapitel.

Die Denkmäler auf den Inseln des großen Oceans.

Betrachten wir jene rohen Monumente des nordeuropäischen Alterthums als Beispiele für den ersten Beginn einer künstlerischen Thätigkeit, so finden wir, wie es scheint, die Beispiele einer zweiten Entwickelungsstufe in denjenigen Denkmälern, die uns auf verschiedenen Inseln des grossen Oceans, zwischen Asien und Amerika, bekannt geworden sind.[1] Auch diese Denkmäler gehören, obgleich sie grössten Theils älter sind, als der Verkehr der Europäer mit jenen Inselbewohnern, gewiss nicht in die Urzeit der Geschichte des Menschengeschlechts; aber auch sie lassen, soweit wir wenigstens genauere Kunde von ihnen besitzen, einen Culturzustand erkennen, der sich unabhängig von den Einflüssen höherer Bildung entwickelt hat. Zwar stehen uns diese Denkmäler nur als fragmentarische Erscheinungen gegenüber, sei es, dass sie überhaupt nur die Zeugnisse einer fragmentarischen Entwickelung sind, oder dass verhältnissmässig Weniges erhalten, oder auch, dass uns nur Weniges bekannt ist; doch ist dies Wenige immerhin zur Charakteristik des Standpunktes genügend.

Auch hier begegnen uns zunächst einfach rohe Monumente, die mit jenen des nördlichen Europa's zu vergleichen sein dürften. So fand man z. B. auf der Oster-Insel grosse Steinhaufen von pyramidalischer Form. Vorherrschend aber erscheinen bei den wichtigsten Denkmälern: den Morai's (den heiligen Begräbnissorten) — sofern diese überhaupt eine architektonische Gestaltung haben — regelmässig behauene Steine, Korallenblöcke, oft von sehr bedeutender Grösse, die zu einem ebenso regelmässigen, wenn auch sehr einfachen architektonischen Ganzen zusammengefügt

[1] Eine Uebersicht dieser Denkmäler findet sich bei J. D. von Braunschweig, über die Alt-Amerikanischen Denkmäler. S. 96 ff.

werden. Aus ihnen bilden sich starke Mauern, welche den heiligen Raum umschliessen, einfache Kapellen, die vermuthlich für den Todtendienst bestimmt waren, u. dgl. m. Das merkwürdigste unter allen diesen Architekturwerken ist das kolossale Morai eines Häuptlings, welches Cook auf Otaheiti entdeckte. Inmitten eines grossen, gepflasterten und von einer Mauer eingefassten Platzes von 344 Fuss Breite und 360 Fuss Länge erhob sich hier ein Monument von eigenthümlich pyramidenförmiger Gestalt, auf länglich viereckiger Basis von 87 Fuss Breite und 267 Fuss Länge; die Seiten desselben stiegen in eilf Stufen empor, die oberwärts, dem First eines Daches ähnlich, zusammenliefen; die Gesammthöhe betrug 44 Fuss. — An die Stelle der unbestimmten Formation jener alterthümlichen nordeuropäischen Monumente ist hier somit ein klar ausgesprochenes, scharfbegrenztes Maas getreten. Im Uebrigen herrscht aber auch hier noch die grösste Einfachheit der Anlage, und das Bedürfniss einer organischen Durchbildung scheint noch nicht erwacht.

Wir sehen ferner auf den Inseln des grossen Oceans Werke einer selbständigen und ebenfalls beachtenswerthen bildnerischen Kunst. Auf der Oster-Insel fanden die ersten europäischen Besucher kolossale Bildsäulen von Stein, ähnliche auf der Pitt-cairn-Insel; diese indess sind nachmals zerstört worden, und wir können sie hier somit nicht in nähern Betracht ziehen. Genauere Kenntniss haben wir dagegen von mancherlei verschiedenartigen sculptirten Figuren, grösseren und kleineren Idolen, die man auf den Morai's der Sandwich-Inseln fand.[1] Wir können diese füglich als Zeugnisse für den ersten Versuch einer wirklichen Bildnerei betrachten. Es sind menschliche Gestalten; aber der Sinn der Künstler war ungleich weniger auf Naturnachahmung, als auf die Darstellung besonderer Begriffe gerichtet und zugleich noch im höchsten Maase durch die allgemeinen formalen Gesetze (die architektonischen, wenn man so sagen darf) gebunden. So erscheint der Kopf an diesen Figuren (der Sitz des Geistes) durchweg unförmlich gross, oft auch in eigen monstroser Bildung; so sind überhaupt die Körpertheile nur roh angedeutet, doch nicht formlos, sondern in entschiedener Führung der Linien ausgeführt; so verliert sich das Einzelne der Körperbildung mehrfach ganz in eine willkührlich ornamentistische Gestaltung.

[1] Gute Abbildungen solcher Idole s. bei Choris, Voyage pittoresque autour du monde. — Vergl. Chamisso's Werke, I, Seite 226, und II, Seite 311.

Die Gefässe und Geräthschaften endlich, vornehmlich diejenigen, die sich bei den Sandwich-Insulanern finden, erscheinen wiederum in edler Weise, nach einem reinen architektonischen Gefühle gebildet und zum Theil mit einfachen Ornamenten, jenen der alten Gefässe des europäischen Nordens vergleichbar, auf geschmackvolle Weise versehen. Auch zeigen sich auf ihnen rohe Versuche figürlicher Darstellungen, die man als erste Regungen des Sinnes für Malerei ansehen darf. [1]

[1] Choris, a. a. O.

Drittes Kapitel.

Die alten Denkmäler von Amerika.

Vorbemerkung.

Als Beispiele einer auf's Neue vorgeschrittenen Entwickelung der Kunst, zum Theil als höchst wichtige Beispiele, haben wir die alten Denkmäler von Amerika zu betrachten.[1] Als die Europäer am Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts n. Chr. G. mit Amerika bekannt wurden, fanden sie in verschiedenen Ländern dieses Welttheils Völker, die sich einer eigenthümlich ausgebildeten Culturstufe erfreuten, ja, deren Cultur bereits mehr oder minder entartet war und deren Blüthenalter schon einer zum Theil frühen Vergangenheit angehörte. Grossartige Denkmäler der Kunst standen als die Zeugen dieser eigenthümlichen Culturverhältnisse da. Aber die blutigen Kriege, mit denen die Habgier der Europäer die neue Welt heimsuchte, brachen die Kraft jener Völker; die Denkmäler lagen vereinsamt, oft durch religiösen Fanatismus verwüstet; die Oede, die sich um sie her breitete, ward zur dicht verwachsenen Wildniss, und die Uebermacht der Vegetation tropischer Länder arbeitete emsig jenen Zerstörungen nach. Bald war das Dasein dieser Monumente, so wie ihr Bezug zu den historischen Verhältnissen der eingeborenen Völker vergessen. Erst seit dem Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts, seit Alexander von Humboldt das Licht der heutigen Wissenschaft in die Länder der neuen Welt hinübergetragen, hat man sich aufs Neue der Erforschung des amerikanischen Alterthums zugewandt. Die merkwürdigsten Denkmäler wurden auf's Neue entdeckt, beschrieben, abgebildet. Aber noch immer ist das, was wir genauer kennen, gering im Verhältniss zu dem, wovon wir nur erst eine oberflächliche Kunde besitzen; Vieles mag auch noch gänzlich unsern Blicken verborgen

[1] J. D. von Braunschweig, üb. d. Alt-Amerikanischen Denkmäler, Berlin 1840.

sein. Gleichwohl reicht dasjenige, was uns bekannt geworden, wenigstens hin, um die allgemeine Bedeutung jener Denkmäler für den Entwickelungsgang der Kunst zu bestimmen.

A. Denkmäler in den vereinigten Staaten von Nordamerika.

Die Denkmäler des amerikanischen Alterthums sind verschiedener Art, je nach den verschiedenen Gegenden, welchen sie angehören. Als solche, die wiederum noch dem einfachsten Culturzustande (parallel dem des nordeuropäischen Alterthums) entsprechen, sind zunächst diejenigen zu nennen, die sich, in sehr bedeutender Anzahl, in den vereinigten Staaten von Nordamerika befinden.[1] Dies sind einfache Grabhügel, von konischer Form, zum Theil aus Erde, zum Theil aus übereinander gelegten Steinen aufgeführt. Einige sind von sehr bedeutendem Umfange (so hat der bei St. Louis im Missouri-Staat 600 Fuss Durchmesser und 100 Fuss Höhe), andere sind klein. Einige wenige auch finden sich (ebenfalls bei St. Louis und bei Point Creek), die in grossen Absätzen emporsteigen, somit schon eine entschiednere Form haben und an die Stufen-Pyramiden in Mexico (von denen hernach) erinnern. Ausser diesen Hügeln kommen in denselben Gegenden auch zahlreiche Befestigungen vor, die häufig mit jenen in Verbindung stehen. Es sind Umwallungen von grosser Ausdehnung, vorherrschend im Achteck geführt und theils von Erde, theils von Steinen gebildet.

B. Denkmäler in Südamerika.

Den ebengenannten Denkmälern sind zunächst die von Südamerika anzureihen.[2] Das alte Incas-Reich — Peru, Quito, Bolivia — enthält deren eine bedeutende Menge, doch liegen uns über diese noch erst sehr wenige genügende Nachrichten vor. Es scheint, dass wir diese Denkmäler mit denen auf den Inseln des grossen Oceans vergleichen und vielleicht in ihnen einen Schritt zu weiterer Ausbildung wahrnehmen können.

Was die Beschaffenheit einiger Pyramiden-Gruppen anbetrifft,

[1] v. Braunschweig, S. 71.

[2] Uebersicht (mit Ausnahme der Monumente von Bolivia) bei v. Braunschweig, a. a. O., S. 38.

die sich in Peru, im Departement Ayacucho, finden, so fehlt es uns über sie an genauerer Kenntniss. Näher sind wir mit ein paar andern Denkmälern bekannt. Unter diesen sind besonders die Denkmäler von Tiaguanaco, in Bolivia, unfern von la Paz, zu nennen;[1] sie bestehen aus langen Reihen viereckiger Pfeiler und aus einem, mit letzteren in Verbindung stehenden portalartigen Monument, welches aus Einem Felsstücke gearbeitet ist. Dies Monument, das hier vornehmlich in Betracht kommt, ist von einfach viereckiger Gestalt, in der Mitte von einer, ebenfalls rechtwinklig gebildeten Thür durchbrochen; auf der Fronte sind zu den Seiten der Thür Fensternischen, von derselben Gestalt, in zwei Geschossen übereinander angebracht. Einfache, flache Bänder machen die Gesimse des Monumentes aus und deuten somit schon auf ein bestimmtes Bedürfniss der Gliederung und Theilung hin; ganz eigenthümliches Interesse aber erwecken die Umfassungen der Thür und der Fensternischen, die sich, obgleich auch in einfachster Anordnung, doch mit Geschmack dem schönen Princip der griechischen Architektur annähern. Auf der Rückseite des Monumentes sind keine Nischen, sondern statt deren Relief-Sculpturen, als Schmuck des Obertheiles, angebracht. Diese Sculpturen geben wiederum ein sehr wichtiges Beispiel für die ersten Anfänge der bildenden Kunst. Auch sie zeigen, bei einer zwar sorgfältigen Behandlung nur die Auffassung der allgemeineren Bedingnisse der körperlichen Form, während die eigentliche Gestaltung noch ein phantastisch willkührliches Gepräge hat und die Ausbildung nach conventionellen Gesetzen erfolgt ist; doch sind sie bereits mehr entwickelt, als die obengenannten Idole der Sandwich-Inseln. Dasselbe gilt von einigen andern Sculpturen, die sich zu Tiaguanaco und an andern Orten in Bolivia gefunden haben.[2]

Merkwürdig ist sodann die Ruine eines Incas-Tempels auf der Insel Titicaca (ebenfalls in Bolivia).[3] Es ist eine einfach viereckige Masse, die Gestaltung des Oberbaues nicht mehr deutlich erkennbar. Unterwärts sind an den Wänden des Tempels Thüren und Thürnischen angebracht, die eine pyramidale Gestalt (d. h. eine schräge Neigung der Seitenflächen) haben und auf ähnliche Weise wie die Thür und die Nischen des Monumentes von Tiaguanaco umfasst und bekrönt sind.

An vielen Orten, namentlich in Peru, werden die Ruinen

[1] D'Orbigny, l'homme américain. Taf. 9—11.

[2] D'Orbigny, Taf. 6—8.

[3] Ebendas., Taf. 13.

von Palästen der Incas erwähnt; die wenigen, von denen wir Abbildungen besitzen,[1] zeigen einfach massive Mauern, ohne weitern Schmuck; die Thür- und Fensteröffnungen haben auch hier eine pyramidale Gestalt. Ebenso wird in diesen Gegenden häufig der Ruinen alter Städte gedacht. Die vorzüglichste Bedeutung aber scheinen hier diejenigen Bauwerke zu haben, welche für die Zwecke des öffentlichen Nutzens errichtet waren. Unter diesen ist vor Allen die grosse Incas-Strasse zu nennen, ein riesenhaftes Werk, welches von Quito nach Cuzco führte, auf mächtigen Erddämmen die Abgründe überschreitend und im Gebirg durch die Felsen gehauen; neben ihr waren in gewissen Entfernungen Herbergen (Karavansereien), Tempel und Festungen angelegt. Der Festungsbau überhaupt, auch der Kanalbau, war in dem alten Peru bedeutend ausgebildet.

Eigenthümliche Monumente endlich finden sich in dem, jetzt von rohen Horden bewohnten Gebiete des Orinoco-Stromes. Es sind riesige Darstellungen von symbolischer Bedeutung, Thiere, planetarische Figuren und dergl., welche man dort auf die Fläche der Felsen eingegraben sieht.

C. Denkmäler in Mexico.

Als die bedeutsamsten Denkmäler in Amerika erscheinen uns die alten Monumente des mexicanischen Staates.[2] Diese eigentlich sind es, die hier unsere nähere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die uns vornehmlich als die ersten Beispiele einer, nach den einfachsten Principien vollständig gebildeten Kunst entgegentreten. Ihnen scheinen sich die der benachbarten Länder von Centroamerika anzuschliessen; doch haben wir über die besondere Beschaffenheit dieser letzteren noch keine genauere Kunde.

[1] v. Humboldt, Vues des Cordillères, t. 17—20, t. 24.

[2] Uebersicht bei v. Braunschweig, a. a. O. Doch sind dem Verf. die neueren Werke mit bildlichen Darstellungen der mexicanischen Alterthümer, die fast allein als zureichende Quellen für die Anschauung der künstlerischen Entwickelung genannt werden dürfen, unbekannt geblieben. Diese sind vornehmlich: Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico (vornehmlich Bd. IV., welcher u. a. die Monuments of New Spain, by M. Dupaix, enthält). — C. Nebel, Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. — J. de Waldeck, Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan.

§. 1. Alter und Originalität der mexicanischen Denkmäler.

Sehr wünschenswerth würde es sein, über das verschiedene Alter dieser Monumente und über die verschiedenen Völkerschaften, denen die einzelnen unter ihnen angehören, nähere Bestimmungen vorlegen zu können. Aber noch ist unsre Kenntniss des mexicanischen Alterthums überhaupt, sowie die der Monumente in ihrer Gesammtheit, keinesweges schon bis zu dem Grade fortgeschritten, dass wir hierauf mit genügender Schärfe eingehen könnten. Nach den bisherigen Forschungen haben wir im Allgemeinen nur anzunehmen, dass die Errichtung jener Denkmäler in die Zeit des Mittelalters falle. Zu verschiedenen Perioden des Mittelalters begegnen uns hier Völkerzüge, die von Norden nach Süden ziehen und in dem südlichen Theile des mexicanischen Staates, besonders auf dem Hochlande des eigentlichen Mexico (dem alten Anahuac) blühende und civilisirte Staaten gründen. Zu den wichtigsten dieser Völkerschaften gehören die Tulteken, die im siebenten, und die Azteken, die am Ende des zwölften Jahrhunderts in Anahuac einwanderten; die letzteren waren noch das herrschende Volk, als Ferdinand Cortez Mexico eroberte. Der bildnerische Theil der Denkmäler, die wir in den verschiedenen Provinzen, vornehmlich im Süden des mexicanischen Staates, finden, scheint auf namhafte volksthümliche und historische Unterschiede hinzudeuten; doch müssen wir, wie gesagt, noch weitere Forschungen und Mittheilungen abwarten, ehe wir mit Sicherheit das Einzelne dieser Unterschiede motiviren können. Auch in der Architektur der Denkmäler sehen wir manches Verschiedenartige vor uns; gleichwohl ist hier das Grundprincip, der eigentliche Geist, der diese Formen belebt, überall gleich, und wir müssen demnach im Allgemeinen, wenn nicht entschiedene Verwandtschaft jener Völkerschaften, so doch ein mehr oder weniger gleichmässiges Verharren auf derselben Culturstufe annehmen. Vor Allem aber ist es für unsern Zweck wichtig, zu bemerken, dass wiederum, obgleich wir diese Denkmäler nicht in eine Urzeit des menschlichen Geschlechts zurücksetzen können, in ihrer künstlerischen Gestaltung kein fremder Einfluss sichtbar wird, dass sie somit, unberührt von den Kunstformen einer höhern Civilisation, als die Zeugnisse einer selbständigen volksthümlichen Entwickelung vor uns stehen. Zwar hat man tausend abenteuerliche, zum Theil auch scheinbar begründete Hypothesen aufgestellt, um die Entstehung dieser Denkmäler aus Einflüssen, die von den Völkern der alten Welt ausgegangen seien, zu erklären; neuerdings hat man besonders mit grossem Scharfsinne das östliche Asien als

die Wiege der amerikanischen Cultur darzustellen gesucht.[1] Doch ist durch alle diese Anstrengungen noch durchaus Nichts, was als entschieden unwiderleglich zu betrachten wäre, ermittelt worden. Und wollte man selbst zugeben, dass Einzelnes an den bildnerischen Darstellungen der mexicanischen Denkmäler mit Nothwendigkeit nach Asien hinüberdeute,[2] dass es die Mexicaner in der That von dort her aufgenommen hätten, so würde daraus nur um so mehr die Originalität ihrer Kunst hervorgehen; es würde dadurch bezeugt werden, dass eben nur Einzelheiten, nur Aeusserlichkeiten (in künstlerischem Sinne) aus der Fremde aufgenommen sind, dass ihnen aber ein zu selbständiger künstlerischer Sinn gegenüberstand, als dass der eigentliche Charakter der mexicanischen Kunst durch solche Elemente hätte können verändert werden, oder dass er gar durch sie seine ursprüngliche Richtung und Ausbildung empfangen hätte. Denn in der That erscheint uns die mexicanische Kunst, ihrem innern Wesen nach, durchaus verschieden von Allem, was wir sonst an künstlerischen Leistungen unter den Völkern der Erde kennen.

§. 2. Gattungen der mexicanischen Kunst.

Die Kunstwerke, welche wir in Mexico finden, sind vornehmlich grossartige, religiöse Denkmäler. Sie haben eine gemessene, ausgebildete, gegliederte architektonische Gestalt. Die architektonische Masse ist mehrfach mit reichem Schmucke versehen, der theils nur in anmuthigem Linienspiele die Flächen bedeckt, theils aber auch organische Gebilde, Werke einer selbständigen Sculptur, enthält. Die letzteren haben, wie es scheint, wiederum einen wirklich monumentalen Charakter, sofern sie nämlich, als eine Bilderschrift, auf die besondere Bedeutung des einzelnen Monumentes hinweisen. Ausserdem gibt es aber auch mancherlei selbständige statuarische Arbeiten, theils Figuren von Göttern, die der religiösen Verehrung dienten, theils Figuren menschlicher Personen, deren (vielleicht ebenfalls verehrtes) Andenken durch sie, wie es scheint, festgehalten

[1] So besonders v. Braunschweig, a. a. O.

[2] In diesem Betracht hat man u. a. namentlich darauf Gewicht gelegt, dass an einigen der bisher bekannten Monumente (an dem von Xochi-[illegible] und zu Palenque) menschliche Figuren dargestellt sind, die nach [illegible]her, besonders hindostanischer Art mit untergeschlagenen Beinen [illegible] Wir kennen aber die Vorzeit Amerika's keinesweges genau [illegible] behaupten zu können, dass eine so zufällige Sitte noth-[illegible] der Fremde herrühren müsse.

werden sollte. Endlich sind zahlreiche Werke der Malerei zu nennen, die entschieden als eine wirkliche Bilderschrift betrachtet werden müssen, und zwar als eine Bilderschrift von solcher Ausdehnung und Ausbildung, dass in ihr die mannigfaltigen schriftlichen Urkunden des Volkes auf Pflanzenpapier, von denen wir Nachricht haben und von denen viele Fragmente erhalten sind, verfasst werden konnten.

§. 3. Styl der mexicanischen Architektur.

Unter den Architekturwerken von Mexico erscheint zunächst Eine Hauptform als die überall vorherrschende. Es ist die einfachste Form des religiösen Denkmales — der erhabene Altar, auf welchem der Gottheit die Opfer dargebracht werden; aber es ist derselbe zu riesiger Grösse emporgebaut, damit die Flamme des Altares der Gottheit näher entgegengeführt und die heilige Handlung, die auf seinem Gipfel vor sich geht, den Augen der Menschen weithin sichtbar gemacht werde. Diese riesigen Opferaltäre haben die Gestalt vierseitiger Pyramiden; sie werden mit dem Namen Teocalli (Gotteshaus) bezeichnet, sind genau nach den vier Weltgegenden gerichtet und oberwärts zu einer grösseren oder kleineren Fläche abgeschnitten. Sie steigen insgemein in mehreren grossen Absätzen empor, die theils besondere Terrassen bilden, theils auch nur durch umherlaufende Gurtungen als solche bezeichnet werden. Steile, breite Treppen führen an einer oder an mehreren Seiten auf die obere Fläche hinauf; zuweilen, doch nur selten, sind die Treppen auch so angeordnet, dass sie im Zickzack oder in anderer Anordnung von einem Absatz auf den andern führen. Auf dem oberen Plateau der Pyramiden erheben sich, je nachdem dies von kleinerem oder grösserem Umfange ist, geringere oder ausgedehntere Baulichkeiten, Kapellen, Tempel, Hallen u. dgl., die in einzelnen Fällen sehr bedeutsame Anlagen bilden. Umgeben waren diese Teocalli's insgemein mit grossen Höfen, in denen die Wohnungen der Priester und die andern Räume, deren man für die Zwecke des Gottesdienstes bedurfte, enthalten waren. — In einzelnen Fällen finden sich auch grossartige Bauanlagen, die denen auf den Gipfeln der Pyramiden ähnlich sind, jedoch nicht auf einem pyramidalen Unterbau ruhen; man hält diese nicht eigentlich für Tempel, sondern für Gebäude, die zu andern, gleichfalls jedoch religiösen Zwecken errichtet wurden. — Im Uebrigen wissen wir, dass die altmexicanische Architektur auch alle übrigen untergeordneteren Bedürfnisse des Lebens in zum Theil grossartiger Gestaltung umfasste; doch ist unsere Kenntniss von solchen Werken nur gering.

Sehen wir in diesem System des Pyramidenbaues ein einfaches architektonisches Princip auf bedeutsame Weise in die Erscheinung treten, so ist in demselben nicht minder auch die Ausbildung des architektonischen Details interessant. Ueberall ist in den Werken der Architektur die Formation des einzelnen Gliedes (wenn dieselbe natürlich auch stets durch das Verhältniss des Gliedes zum Ganzen, durch die Bedeutung, die dasselbe im Ganzen hat, bedingt sein muss) charakteristisch für den Grad des Lebens, bezeichnend für den Organismus, der in dem architektonischen Ganzen waltet. Und so auch hier: aber alles Detail, alle Gliederungen sind hier nur nach den einfachsten Gesetzen gebildet. Ihr Vorhandensein bezeugt zwar eine Architektur, die sich bereits ihrer Entwickelung bewusst ist, ihre Bildung aber, dass auch diese Entwickelung wiederum noch auf der untersten Stufe steht. Es sind durchweg nur einfache, starke Bänder von geradlinigem (rechtwinkligem oder spitzwinkligem) Profil, welche die krönenden oder trennenden Gesimse ausmachen; auch wo sie mehrfach zusammengesetzt erscheinen, fehlt ihnen gleichwohl noch alle eigentlich belebte Gestaltung, welche durch die Anwendung bewegter Formen von elastisch geschwungenem Profil entsteht. Ebenso sind es fast durchweg nur geradlinig gebildete Erhöhungen oder Vertiefungen, aus denen an einigen Monumenten, wenn zum Theil auch in reicher und mannigfaltiger Zusammensetzung — als verschiedenartiges Kassettenwerk, als Zickzack-Ornamente, als Mäanderzüge u. dgl. — der Schmuck der Wandflächen besteht. Und schon die Art und Weise, wie dieser Schmuck fast willkührlich, wenigstens ohne eigentliche architektonische Motivirung, angewandt wird, bezeugt den noch immer kindlichen Zustand der Kunstentwickelung.

Solcher Schmuck findet sich vornehmlich an den Wänden einiger grössern Gebäude, die auf dem Plateau der Teocalli's oder die selbständig aufgeführt sind. Diese Gebäude erscheinen durchweg, ihrer Hauptform nach, als einfache viereckige Massen. Einfache, geradlinig überdeckte Portale, oder Stellungen von einfach viereckigen Pfeilern, die ebenfalls mit geradlinigem Gebälk überdeckt sind, öffnen diese Gebäude nach aussen. Säulen, eins der wichtigsten Zeugnisse für eine lebendiger entwickelte Architektur, kommen nur ganz ausnahmsweise vor, nur im Innern der Gebäude, und auch sie sind ohne weitere architektonische Ausbildung. Die Ueberdeckung der inneren Räume ist eigenthümlich, wiederum jedoch nach einfachstem Princip, gebildet. Es findet sich hier nemlich insgemein dasjenige System der Ueberdeckung, welches

mehrfach auch an den alterthümlichsten Architekturen der alten Welt (in Griechenland und Italien sowohl, wie in Aegypten und dem asiatischen Orient) erscheint, dass nämlich nicht grosse Steinplatten, die etwa von einer Wand zur andern reichen, sondern dass kleinere Platten angewandt sind, die stufenartig übereinander vorragen, bis sie oberwärts einander begegnen und so den Raum schliessen. So erscheint diese Bedeckung dem Innern eines Daches ähnlich, wobei jene stufenartige Form theils beibehalten, theils aber auch in eine grosse schräge Fläche verwandelt ist. In ähnlicher Weise sind auch zuweilen die Portale überdeckt. Im Aeusseren hat diese Bedeckung theils eine horizontale Oberfläche, theils erhebt sie auch hier sich dachartig, d. h. mit den Hauptformen der Architektur übereinstimmend, in pyramidaler Gestalt.

§. 4. Die wichtigsten architektonischen Denkmäler in Mexico.

Wenden wir uns nunmehr zu den einzelnen erhaltenen und uns bekannten Monumenten von Mexico, so ist vorerst zu bemerken, dass, wie oben angedeutet, bei weitem die meisten nur in dem Stande einer mehr oder weniger beschädigten Ruine auf uns gekommen sind und dass namentlich bei mehreren der Teocalli's nur die rohe Masse erhalten ist, die Steine aber, welche die künstlerisch ausgebildete Bekleidung ausmachten, ganz oder zum Theil verloren gegangen sind.

Zu diesen gehören zunächst zwei merkwürdige Pyramiden bei San Juan de Teotihuacan, in dem weiten Thale, welches sich um die Stadt Mexico ausbreitet. [1] Die eine von diesen führt den Namen Tonatiuh Ytzaqual (Haus der Sonne); ihre Basis hat 645 Fuss Länge, ihre Höhe beträgt 171 Fuss. Die andere, von etwas kleinerer Dimension, heisst Meztli Ytzaqual (Haus des Mondes). Sie gehören den älteren Monumenten des Landes an; wenigstens schrieben die Völker, welche dies Land bei der Ankunft der Spanier bewohnten, sie der tultekischen Nation zu, d. h. dem 8. oder 9. Jahrhundert nach Chr. G. Sie bildeten vier Terrassen (Absätze), von denen aber nur noch drei zu erkennen sind. Treppen von grossen Quadern führten auf die Spitze, wo nach dem Bericht der frühesten Reisenden Statuen aufgestellt waren, deren Ueberzug aus dünnen Goldplatten bestand. Jede der Hauptterrassen war in kleine Stufen von gegen vier Fuss Höhe abgetheilt, deren Fugen man noch unterscheiden kann. Rings um beide Teocalli's erstreckt sich ein förmliches System

[1] A. von Humboldt, Versuch über den politischen Zustand des Königreichs Neu-Spanien, II, S. 59.

kleiner Pyramiden von etwa 30 Fuss Höhe, die, mehrere Hundert an der Zahl, in breiten Strassen stehen. Gegenwärtig haben diese die Gestalt kleiner Hügel. Man hält sie für Grabdenkmäler. — Nächst diesen Pyramiden ist das grosse Monument von Cholula [1] zu nennen, ebenfalls ein pyramidaler Bau, der in vier breiten Terrassen emporsteigt und dessen oberes Plateau eine sehr bedeutende Ausdehnung hat. Auf diesem erhoben sich ursprünglich ohne Zweifel mannigfaltige Baulichkeiten (etwa wie zu Palenque, vgl. unten). Die Basis des Monuments misst 1350 Fuss Breite, die Höhe beträgt 166 Fuss. Auch dies zählt man zu den ältesten Werken des Landes.

Ungleich steiler als die eben genannten steigt eine Pyramide empor, die sich zu San Cristobal Teopantepec (südlich von Tlacotepec) befindet. Bei ihr führen die Treppen nicht gerade auf das Plateau, sondern, in einer Zickzacklinie, von einem Absatz zum andern. Aehnlich ist eine Pyramide im Distrikt von Cuernavaca. — Ein Teocalli in der alten Stadt Guatusco (9 Meilen östlich von Cordova), aus drei Absätzen mit vertikalen Seitenflächen bestehend, ist ausgezeichnet durch ein kapellenartiges Gebäude auf der Höhe, welches auf eigenthümliche Weise die Gestalt einer dreifach abgetheilten Pyramide nachzuahmen scheint. [2] Anders, und ebenfalls eigenthümlich gestaltet ist der Bau, der sich auf einer Pyramide unter den Ruinen der alten Stadt von Tusapan erhebt. [3]

Unter allen uns bekannten Teocalli's aber erscheint die Pyramide von Papantla (in Vera-Cruz) als die merkwürdigste. [4] Sie steigt in sieben Absätzen empor, welche jedoch nicht durch eigentliche Terrassen, sondern durch breite Bänder, die mit viereckigen Kassetten und mit bildlichen Darstellungen geschmückt sind, gebildet werden. An der Ostseite führt eine grosse Doppeltreppe gerade auf das obere Plateau. Die Breite der Basis misst 120, die Höhe 85 Fuss. Die Pyramide führt bei den Eingebornen den Namen Taxin, und zahlreiche Ruinen, die sich in dem Urwalde umher ausbreiten, bezeugen, dass auch sie den Mittelpunkt einer einst mächtigen Stadt ausmachte. In derselben Gegend, bei dem Orte Mapilca, finden sich die, ebenfalls sehr bedeutsamen

[1] v. Humboldt, a. a. O. S. 132. — Ders. Vues des Cordillères etc. t. 7.

[2] Abbildungen dieser drei Monumente gibt Dupaix, bei Kingsborough, IV, Abthl. I, t. 2, 7, 5.

[3] Abbildung bei Nebel.

[4] Nebel.

Trümmer einer andern Stadt,[1] u. a. auch von pyramidalen Bauten; doch steht von diesen nichts mehr aufrecht. — Auch eine andere der merkwürdigsten Pyramiden, die von Xochicalco (südlich von Mexico, bei Cuernavaca,)[2] ist nur als Ruine erhalten; sie bestand aus fünf Absätzen, von denen nur noch der unterste vorhanden ist; alle Theile dieses merkwürdigen Bauwerkes waren mit Sculpturen und mit Ornamenten bedeckt; erhaltene Farbenspuren bezeugen es, dass diese reichen Zierden zugleich bemalt waren. Die Pyramide erhob sich auf einem Hügel von kegelförmiger Gestalt, dessen Abhänge terrassirt und durch starke Mauern unterstützt sind.

Mannigfache Bauanlagen von pyramidaler Art finden sich ferner zu Tehuantepec (in der Provinz Oaxaca).[3] Hier zeichnet sich namentlich ein sehr kolossales Monument aus, welches in acht Absätzen emporsteigt und auf dem grossen Plateau, das seine obere Fläche bildet, verschiedene Baulichkeiten enthält. Man meint, dass dies Monument nicht blos für religiöse, sondern auch für kriegerische Zwecke aufgeführt worden sei. Unter den pyramidalen Denkmälern von Tehuantepec findet sich auch eins, welches eine kreisrunde Grundfläche hat und in acht Absätzen, einem schlanken Kegel ähnlich, emporsteigt.

Die ausgedehntesten unter den uns bekannten Anlagen sind die von Palenque (in der Provinz Chiapa).[4] Es sind theils breite pyramidale Substructionen, auf denen sich mannigfache Baulichkeiten erheben, theils Gebäude, die ohne einen solchen Grundbau aufgeführt sind. Sie führen bei den Bewohnern der Gegend den Namen der „steinernen Häuser" (Casas de piedras). Die ansehnlichste dieser Anlagen ruht auf einem weiten, in drei Absätzen emporsteigenden, pyramidalen Unterbau. In der Mitte der einen Seite ist eine breite Treppe. Auf der geräumigen oberen Fläche befindet sich ein Complex verschiedener Gebäude und Höfe, eingeschlossen von einem Aussenbau, der sich am Rande des Plateaus hinzieht, nach aussen in Pfeilerstellungen geöffnet, die mit Stucco-Reliefs verziert sind. Innerhalb dieses Aussenbaues sind drei Höfe von verschiedener Grösse, und zwischen diesen und zu ihren Seiten die verschiedenen Gebäude. Die letzteren ruhen hier auf einem Untersatz von nicht unbedeutender Höhe; sie sind wiederum durch Pfeilerstellungen geöffnet, zu denen kleine Treppen

[1] Nebel.

[2] Derselbe.

[3] Dupaix, Abthl. III, t. 1—5.

[4] Dupaix, Abthl. III, t. 10—38.

emporführen. Ausgezeichnet ist unter diesen Gebäuden ein Thurm, (der einzige, den wir in der mexicanischen Architektur kennen), von fünf Hauptgeschossen und eben so viel kleineren, durch Gesimse getrennten Zwischengeschossen; die Grundfläche jedes höheren Geschosses ist von geringerem Umfange, so dass auch hier eine Aehnlichkeit mit den Formen des Pyramidenbaues hervortritt. Uebrigens sind die Details der Architektur zu Palenque durchweg sehr einfach; doch ist sie durch die sehr zahlreichen, mannigfaltigen und eigenthümlichen Sculpturen, die ihren Schmuck bilden, ausgezeichnet.

Höchst merkwürdig und grossartig sind ferner die Monumente, die sich zu Uxmal (dem alten Itzalane, in der Provinz Yucatan) erhalten haben.[1] Hier ist zunächst eine Pyramide von oblonger Grundfläche zu bemerken, deren Basis an ihrer Langseite 213 Fuss misst, während sie eine Höhe von etwa 100 Fuss hat. Auf ihrem Plateau erhebt sich ein Tempel von 81 Fuss 8 Zoll Länge, 14 Fuss 8 Zoll Breite und 17 Fuss Höhe. Dies Gebäude ist eins der interessantesten Beispiele mexicanischer Architektur, indem seine Façade, die grösseren Flächen der Wand sowohl als die Gesimse, mit dem zierlichsten Kassettenwerk und mit andern sculptirten Ornamenten geschmückt ist; auch haben sich die Reste lebhafter Farben gefunden, durch welche dieser Schmuck ein noch reicheres Ansehen erhielt. Zu den Seiten des Portales lehnten Statuen von auffallend kunstreicher Arbeit; diese sind zwar zerstört, doch noch genug Bruchstücke von ihnen vorhanden, um aus letzteren ein genügendes Bild ihrer ursprünglichen Beschaffenheit gewinnen zu können. Ich komme auf sie weiter unten zurück. — Nahe bei der Pyramide von Uxmal ist ein grosser Hof von 227 Fuss 8 Zoll Länge und 172 Fuss 9 Zoll Breite. Zu den Seiten dieses Hofes erheben sich, über einem gemeinschaftlichen Unterbau von etwa 15 Fuss Höhe vier Gebäude, die man für Priesterwohnungen hält. Ihre Façaden haben einen ähnlichen Styl wie die des Tempels auf der Pyramide, doch ist nicht bei allen das Kassettenwerk ebenso reich gebildet. Auch hier haben sich Farbenspuren gefunden. An dem einen dieser Gebäude ist die Façade mit riesigen Schlangen geschmückt, die sich über dieselbe hinziehen und, in bestimmten Absätzen einander durchschlingend, die Wandfläche in eine Reihe besonderer Felder theilen; auch andere ornamentistische Sculpturen, so wie Statuen, denen des Tempels ähnlich, kommen an dieser Façade vor. Wieder andere ornamentistische Sculpturen finden sich an den übrigen Gebäuden. Alle diese Sculpturen haben natürlich

[1] S. das Werk von Waldeck.

ihre besondere symbolische Bedeutung. Der Hof, den diese Gebäude einschliessen, ist mit 43,660 steinernen Platten gepflastert, auf deren jeder eine Schildkröte in flachem Relief dargestellt ist. Der Eindruck, den diese Gebäude, mitten in dem Schweigen der einsamen Natur, auf den Reisenden hervorbringen, ist im höchsten Grade wunderbar. Auch noch andere Monumente finden sich zu Uxmal, über die wir jedoch bis jetzt keine nähere Kunde haben.

Als ein Seitenstück zu den Priesterpalästen von Uxmal sind endlich die, ebenfalls höchst grossartigen und eigenthümlichen Paläste von Mitla (in der Provinz Oaxaca) zu nennen.[1] Der eigentliche Name dieses Ortes ist Miguitlan, was einen „Ort der Trauer" bedeutet; nach alter Tradition ist er ein fürstliches Grablokal und man meint, die Paläste seien zu einer fürstlichen Trauer-Residenz bestimmt gewesen. Um einen Hof von 123 Fuss Länge sind auch hier vier Gebäude, auf einem beträchtlich vorspringenden Unterbau, belegen. Grosse Stufen führen zu den Eingängen empor; der letzteren sind in jedem Gebäude drei, die durch je zwei starke viereckige Pfeiler von einander gesondert werden. Vor Allem ist auch hier wiederum die Dekoration der Façade merkwürdig. Die schrägen (spitzwinkligen) Glieder, welche sonst die Gesimse der mexicanischen Architektur ausmachen, erscheinen hier riesig vergrössert, so dass (wenigstens an den Ecken der Gebäude) kaum eine geringfügige Andeutung der vertikalen Fläche übrig bleibt, — eine Weise der architektonischen Formation, die um so auffallender ist, als jene spitzwinkligen Glieder zumeist aufrecht stehend (nur am Basament mit gesenkter Neigung der Fläche) erscheinen. Ohne Zweifel hat man eine solche Anordnung schon als eine entschiedene Ausartung des ursprünglichen architektonischen Princips zu betrachten. Doch sind in diesen Gliedern bedeutende Vertiefungen angebracht, wodurch eben jene vertikale Fläche für einzelne Stücke der Façade wiederum auf gewisse Weise hergestellt wird. Diese Vertiefungen sind mit reichem musivischem Schmucke versehen, welcher die mannigfaltigsten Combinationen des geradlinigen Ornamentes, Mäanderzüge u. dgl. enthält. Dieselbe Verzierung findet sich auch an den Pfeilern. In zweien der Säle von Mitla haben sich, als ein sehr seltenes Beispiel, Säulenstellungen gefunden, welche zur Unterstützung der Decke bestimmt waren; die letztere fehlt gegenwärtig und bestand vermuthlich aus Holz. Die Säulen sind von Porphyr,

[1] Dupaix, Abthl. II, t. 27—39. — Vgl. v. Humboldt, Vues des Cordillères, t. 49—50.

15 Fuss (d. h. sechs untere Durchmesser) hoch und verjüngt; indem ihnen aber nicht bloss die Cannelirung, sondern auch Kapitäl und Basis fehlen, scheinen sie schon an sich darauf hinzudeuten, dass der Säulenbau in der mexicanischen Architektur keine Ausbildung erlangt hat. — Die Gräber, die zum Theil unter den Palästen, zum Theil in deren Nähe liegen, sind unterirdische Gemächer, deren einzelne eine nicht unbeträchtliche Ausdehnung haben. Ihre Wände haben denselben musivischen Schmuck, wie die Façaden der Paläste. — Neben den letzteren liegen noch mehrere Gebäude-Gruppen von ähnlicher Anordnung.

Wir wissen, dass noch an vielen andern Orten des mexicanischen Staates (besonders in der Provinz Yucatan) Monumente von mannigfach verschiedener Art vorhanden sind; doch reicht diese Kunde nur eben hin, um künftigen Forschern die Wege der Untersuchung anzudeuten. Indess sind hier noch die merkwürdigen Monumente von La Quemada (bei Villa Nueva, südlich von Zacatecas) anzuführen.[1] Es sind Ruinen, die, als die Reste einer ansehnlichen Stadt, einen ganzen Hügel überdecken. Hier sieht man eine beträchtliche Anzahl von Tempelräumen, die mit Mauern umschlossen oder mit Priesterwohnungen umgeben sind und in deren Mitte sich die Pyramiden erheben. Für die Grundsätze, die bei solchen Anlagen befolgt wurden, sind diese Baureste sehr wichtig, indem wir anderweitig die Gesammt-Anordnung nirgend in gleichem Maasse vollständig erhalten finden. Dabei aber sind diese Anlagen und besonders die Pyramiden durchweg nur von kleiner Dimension, so dass wir hier, wie es scheint, schon auf eine späte Zeit der Erbauung zu schliessen haben. Auch hier haben sich, im Innern einiger Räume, die Reste von Säulenstellungen gefunden.

Schliesslich ist noch eine Gruppe von Denkmälern zu erwähnen, die im Norden des mexicanischen Staates, am Rio Gila, gelegen und unter dem Namen der Casas grandes (der grossen Häuser) bekannt ist.[2] Sie scheinen den bisher besprochenen des südlichen Mexico verwandt, doch haben wir über sie nur dunkle Nachrichten, die von älteren Reisenden herrühren. Diese Gebäude nehmen die Fläche einer Quadratmeile ein; sie haben zum Theil mehrere Stockwerke. Das Haupt-Monument, in der Mitte der übrigen belegen, steigt über einer Grundfläche von 566 Fuss Länge und 419 Fuss Breite in stufenartiger Bauweise empor.

[1] S. das Werk von Nebel.

[2] v. Braunschweig, S. 46.

§. 5. Die alte Stadt Mexico.

Die im Vorigen besprochenen Denkmäler ragen als die vereinsamten Zeugen einer untergegangenen Cultur in das Leben der Gegenwart herein. In den Berichten der spanischen Eroberer über das Land und das Volk, dessen Blüthe sie zerstörten, ist uns indess noch ein ziemlich anschauliches Bild dieser Cultur und des Zusammenhanges der Denkmäler mit dem Leben des Volkes erhalten. Besonders interessant sind die Berichte über die Hauptstadt des Reiches der Azteken, Mexico,[1] oder, wie sie damals gewöhnlich genannt ward, Tenochtitlan. (Mexico bedeutet den Wohnsitz des Mexitli oder Huitzilopochtli, des mächtigen Kriegsgottes der Azteken). Mexico war auf einer Inselgruppe inmitten eines See's gebaut, dem man erst später einen grössern Umfang festen Bodens abgewonnen hat. Grössere und kleinere Kanäle durchschnitten die Stadt; breite Dämme von zwei Stunden Länge verbanden sie mit den Ufern des See's. Eine Menge Teocalli's erhob sich aus den Gruppen der Häuser; der Haupt-Teocalli, auf welchem dem Huitzilopochtli die schrecklichen Menschenopfer dargebracht wurden, stand in der Mitte der Stadt an derselben Stelle, wo später die Kathedrale von Mexico erbaut wurde. Er hatte fünf Absätze; seine Basis war 298 Fuss breit, seine Höhe betrug 114 Fuss. Auf seinem Plateau standen Altäre, die mit hölzernen Tabernakeln überbaut waren. Um den Teocalli breitete sich ein grosser Hof aus, der mit starken Mauern und mit den Wohnungen der Priester umgeben war. Vier Thore führten in den Hof, deren jedes mit einem grossen thurmartigen Bau bekrönt war. Der Hof war mit Platten von so glatt polirtem Marmor gepflastert, dass die Spanier, nachdem sie die Stadt erobert hatten, bei jedem Schritte ausglitten; Cortez sah sich, um dem Aberglauben der Eingebornen zu begegnen, genöthigt, besondere Vorsichtsmassregeln gegen diesen Uebelstand zu treffen. Der Markt der Stadt hatte eine bedeutende Ausdehnung und war mit einem ungeheuern Portikus umgeben. Dort wurden die mannigfaltigsten Waaren, in vorschriftsmässigen Abtheilungen und unter genauer Marktpolizei, verkauft; dort fanden sich die Buden der Barbiere, der Apotheker, die Speisehäuser u. s. w. In der Mitte des Marktes stand ein Gerichtshaus, welches dem Handel und Wandel alle nöthigen Rechtsmittel darbot. Das ganze Bild dieses Marktes entspricht vollständig der

[1] v. Humboldt, Versuch über den polit. Zust. des Königr. Neu-Spanien S. 29. — Vgl. Schorn's Kunstblatt (nach Beltrami) 1831, No. 102 f.

Einrichtung der römischen Foren. Zu bemerken ist übrigens, dass die Stadt Mexico erst im J. 1325 gegründet und der grosse Teocalli sogar erst im J. 1486 erbaut worden war.

§. 6. Die bildende Kunst der Mexicaner.

Was die Werke der mexicanischen Sculptur anbetrifft, so ist schon oben bemerkt worden, dass in ihnen sich mehr, als es in den Architekturen der Fall ist, volksthümliche Unterschiede, vielleicht zugleich die Zeugnisse verschiedener Entwickelungsgrade der bildenden Kunst, wahrnehmen lassen. Am verbreitetsten sind diejenigen Arbeiten, die man den Azteken zuschreibt;[1] sie bezeichnen die niedrigste Entwickelungsstufe der mexicanischen Bildnerei. Man sieht in ihnen, wie dem Auge des Künstlers zuerst die Bedeutung der organisch belebten Gestalt entgegentritt, wie er zuerst die Aeusserungen des Seelenlebens aufzufassen sich bemüht. Aber noch gelingt es ihm nur, das Allgemeine dieser Verhältnisse auszudrücken; die Körperform ist vorherrschend schwer und kurz, die einzelnen Theile, besonders der Kopf, von übermässiger Grösse; der Schmuck, der den Gestalten (oft gewiss mit symbolischer Bedeutung) zugefügt wird, nimmt ebenfalls noch einen übermässigen Raum ein und wird architektonisch conventionell behandelt; die Ausführung geht nur selten in das feinere Detail der Formen ein; die Phantasie, geleitet von den Vorstellungen einer düsteren Priesterlehre, schweift zum Theil noch willkührlich umher und fügt, besonders bei der Darstellung dämonischer Wesen, das Verschiedenartige zum abenteuerlichen Ganzen zusammen. In solcher Art sind viele Idole von gebranntem Thon (deren grosse Rohheit man indess nicht als maasgebend betrachten darf, da sie offenbar nur für den gemeinen Privatgebrauch bestimmt waren), so wie andere von Basalt, auch von Metallen, behandelt. Eins der interessanteren Monumente ist ein runder Opferaltar (in der Stadt Mexico befindlich), der von einem Basrelief, eine historische Scene vorstellend, umgeben ist; man sieht auf demselben reich geschmückte Krieger, deren jeder einen Besiegten, welcher sich beugt und jenem eine Blume darbietet, bei den Haaren fasst. Sehr merkwürdig ist ferner die mittelgrosse Basaltfigur eines mexicanischen Priesters, der sich, einer besonderen religiösen Sitte gemäss, die Haut seines menschlichen Schlachtopfers über das Gesicht und den

[1] Die besten Abbildungen (besonders der im Folgenden genannten Monumente) bei Nebel. — Andere bei v. Humboldt, Vues des Cordillères, und bei Kingsborough, Bd. IV.

Körper gezogen hat; diese Arbeit ist schon mit einem leidlichen Natursinne ausgeführt; sie wurde zu Tezcuco, unfern Mexico, gefunden. Die kolossale Basaltstatue der aztekischen Todesgöttin Teoyaomiqui (zu Mexico) erscheint dagegen als ein höchst unförmliches und scheussliches Graunbild, phantastisch aus Schlangen, Krallen, Perlen und Federputz, aus Schädeln und andern Opferzeichen aufgebaut, so dass man kaum den Eindruck einer wirklichen Gestalt gewahrt und bei ihrem Anblicke nur den Schauder des Monstrosen empfindet.

Verwandt mit diesen Arbeiten sind die Reliefsculpturen an den Resten des Teocalli von Xochicalco.[1] Wir sehen auf ihnen menschliche Gestalten, Thierfiguren und wiederum phantastische Ungeheuer. Die menschlichen Gestalten zeichnen sich durch ein gewisses rohes Formengefühl aus. Sehr merkwürdig ist es, dass hier die Umrisslinien der Figuren zum Theil erhöht und wie schmale Bänder ausgeschnitten sind; dieser Umstand scheint ein eigenthümliches Beispiel für die Entstehung des Reliefs aus der Zeichnung darzubieten (doch umgekehrt wie in der ägyptischen Kunst, wo das Relief aus eingeschnittenen Umrisslinien entstanden ist). Dieselbe Behandlung findet sich auch bei den Details (Mund und Augen) einiger der oben erwähnten Thonfiguren.

In dem Style dieser aztekischen Sculpturen sind insgemein auch die, zumeist hieroglyphischen Malereien der mexicanischen Kunst ausgeführt.[2] Sie bestehen aus einfach colorirten Umrisslinien.

An den Monumenten von Uxmal[3] zeigen diejenigen Sculpturen, die einen mehr ornamentistischen Charakter haben, ebenfalls eine gewisse Verwandtschaft mit den eben besprochenen; dabei jedoch sind sie, als architektonische Zierden, durchweg mehr oder weniger conventionell behandelt und hierin, wenn auch streng, so doch nicht ohne künstlerischen Sinn durchgebildet. Wesentlich verschieden aber erscheinen jene Statuen, welche die Façade des auf der Pyramide belegenen Tempels schmückten. Es waren nackte männliche Gestalten von beinahe 6 Fuss Höhe, das Haupt mit einem Helme und die Schultern mit einem (einer griechischen Aegis vergleichbaren) Kragen bedeckt. Die Arme hielten sie gekreuzt auf der Brust, ihre Stellung war feierlich und ruhig. Sie waren, wenn auch noch in strengem Style, so doch in trefflichen

[1] Nebel.

[2] Zahlreiche Abbildungen bei v. Humboldt, Vues des Cordillères, und in dem Werke des Lord Kingsborough.

[3] S. das Werk von Waldeck.

Verhältnissen gebildet und besonders die unteren Theile des Körpers mit gutem Verständniss ausgeführt; man dürfte sie, den Abbildungen nach, mit den besseren Werken der ägyptischen Kunst gleich stellen können. Ihnen Aehnliches bieten die uns bekannten Werke der mexicanischen Kunst nicht weiter dar.

Wiederum in ganz anderem Style erscheinen endlich die zahlreichen, in Stucco gearbeiteten Sculpturen von Palenque,[1] welche die mannigfaltigsten symbolischen u. a. Darstellungen zu enthalten scheinen. Sie lassen einen sehr belebten Natursinn erkennen; die menschlichen Gestalten erscheinen in voller Ausbildung ihres Organismus, besonders der Musculatur; die Formen sind schlank, die Bewegungen weich gehalten. Damit aber verbindet sich im Einzelnen der Gestaltung, wie in den Geberden, die bizarrste Ausartung; die Köpfe zeigen eine eigenthümlich nationelle, aber ebenfalls bis zur Karikatur verzerrte Physiognomie (obgleich ausnahmsweise auch ausgezeichnet schöne Kopfbildungen vorkommen); der Schmuck, mit dem die Figuren oft versehen sind, ist in schwülstig überladener Weise angewandt. Man könnte diess barocke Wesen etwa mit den Verzerrungen vergleichen, die die bildende Kunst von Ostasien bei den Chinesen erlitten hat; doch soll diese Bemerkung keinesweges auf ein wirkliches Verwandtschafts-Verhältniss hindeuten, da sich sonst keine nähere Uebereinstimmung zwischen den Sculpturen von Palenque und denen von China findet. Wir sehen hier eben nur, wie dort, die Aeusserungen eines Kunstsinnes, der bereits jenseit der Grenze der ihm gesteckten Vollendung in tiefe Entartung versunken war.

Uebrigens scheint diese Kunstrichtung nicht Palenque allein anzugehören. Wenigstens zeigt ein zu Oaxaca gefundenes Relief[2] ganz dieselbe Weise der Auffassung und Behandlung.

[1] Abbildungen bei Dupaix, a. a. O. Doch sind diese, sowie die früher herausgegebenen Abbildungen der Sculpturen von Palenque, nicht genügend. Proben einer besseren Darstellung gibt Waldeck, t. XVIII, 4, und t. XXII. Von Letzterem haben wir ein ausführliches Werk über Palenque zu erwarten.

[2] v. Humboldt, Vues des Cordillères, t. 11.

Viertes Kapitel.

Die Kunst bei den Aegyptern und Nubiern.

---

§. 1. Allgemeine Bemerkungen über den Standpunkt und die Verhältnisse der ägyptischen und der altasiatischen Kunst.

Erst jetzt können wir uns zur Betrachtung derjenigen Kunstleistungen wenden, mit denen insgemein die Uebersicht des historischen Entwickelungsganges der Kunst eröffnet wird: zu den alten Monumenten, die in Afrika, an den Ufern des Nilstroms, ausgeführt wurden, und zu denen der alten Völker von Asien. Bei weitem der grössere Theil dieser Denkmäler ist ohne Zweifel ungleich älter, als die in den vorigen Abschnitten besprochenen, zum Theil auch reichen sie gewiss in die frühesten Culturperioden des menschlichen Geschlechtes hinauf; in dieser Beziehung ist es also in der That nicht unpassend, wenn man mit ihnen die historische Uebersicht beginnt. Gleichwohl ist zu berücksichtigen, dass sie fast ohne Ausnahme bereits das Gepräge einer höheren Entwickelung tragen, als die alten Monumente des europäischen Nordens, als die auf den Inseln des grossen Oceans und die von Amerika; dass die Einfachheit des Formensinnes, die bei diesen — zwar verschieden abgestuft — zur Erscheinung kam, bei ihnen schon einer ungleich mehr belebten Gestaltung Platz macht; dass somit für die Anschauung der ersten Stufen der Kunstentwickelung andere Beispiele gefordert werden, wie wir solche eben bei den bisher besprochenen Monumenten gefunden haben.

Im Allgemeinen können wir die Höhe der Entwickelung, welche die ägyptischen und altasiatischen Denkmäler einnehmen, als dieselbe betrachten. Nicht genügt mehr eine einfach abgegrenzte Gestalt und eine Gliederung, die zwar die Theile sondert, ihnen jedoch noch kein selbständiges Leben zu verleihen im Stande ist; ein wirklicher lebendiger Organismus tritt jetzt in den Gebilden der Kunst hervor, gibt ihnen Bewegung und lässt den einen Theil

sich mit einer gewissen Nothwendigkeit aus dem andern entwickeln. Doch gelangt auf diesen Stufen der Kunst der Organismus der Gestalt noch nicht zur Durchbildung und Vollendung; noch herrscht in der Bildung der Gestalten eine grössere oder geringere Willkührlichkeit, die, zum Theil mehr durch ein äusserliches Gesetz, als durch jenes klare Maas, welches im inneren Gefühle wurzelt, beschränkt wird; noch fehlt es namentlich, mehr oder weniger, an einem bewussten Gleichgewicht zwischen den Gestalten von allgemeiner und denen von besonderer Bedeutung — d. h. zwischen der Architektur und den mit ihr in Verbindung stehenden bildlichen Darstellungen.

Bei den allgemeinen Uebereinstimmungen dieser Art sind indess zugleich sehr bedeutende Unterschiede zwischen den Classen der in Rede stehenden Denkmäler wahrzunehmen, und zwar Unterschiede, die nicht bloss aus äusseren lokalen oder volksthümlichen Verhältnissen hervorgegangen sind, sondern solche, in denen zugleich die Verschiedenartigkeit der Elemente, auf denen der künstlerische Bildungsgang beruht, sichtbar wird. Indem bei dem einen Volke das eine, bei dem andern das andere Element mit Entschiedenheit aufgenommen und mit einer gewissen Ausschliesslichkeit ausgebildet ward, musste, wie es scheint, das Einzelne um so mehr erstarken, damit ein jüngeres Volk zu einem um so klareren Bewusstsein der Gegensätze und zu der höheren Vollendung, die aus der Vereinigung der Gegensätze hervorgeht, hingeführt werden konnte. Zunächst haben wir es freilich nur mit diesen einseitigen Gegensätzen zu thun, in denen uns hier der Westen und der Osten entgegentreten. Im ägyptischen Nil-Lande sehen wir, bei einer unläugbaren Grösse des Sinnes, mehr den nüchternen Verstand und ein bestimmt bewusstes, aber auch bestimmt begrenztes Wollen vorherrschen; in Asien, namentlich in dem hindostanischen Osten dieses Welttheiles, finden wir statt dessen eine ungleich regere Phantasie, ein wärmeres Gefühl, das aber, von keinem bestimmten Bande gehalten, in's Formlose hinausschweift. Wunderbar sind die Denkmäler hier und dort; vor den ägyptischen aber fühlt sich der Geist des Beschauers noch eingeengt, vor den indischen noch zerstreut. Die Grundzüge zu einer harmonischen Gestaltung der Kunst scheinen sich, nach wenigen erhaltenen Resten zu urtheilen, in den Denkmälern der vorderasiatischen Länder anzukündigen; es scheint, dass hier in gewissem Maase vorbereitet ward, was das griechische Volk später zur Ausführung und Vollendung brachte. Auch schliesst sich in der That die Kunst der östlichen Griechen in manchen Einzelheiten an die der westlichen Asiaten an.

Wir wenden uns nunmehr zu den Kunstleistungen der einzelnen Völker, welche der in Rede stehenden Entwickelungsstufe angehören; wir beginnen mit denjenigen, bei denen die strengere Form vorherrscht und die zugleich unbedenklich als die ältesten betrachtet werden müssen.

§. 2. Ueberblick über die historischen Verhältnisse Aegyptens.

Ueber die frühe Blüthe Aegyptens, [1] über seine eigenthümliche Cultur, über die hohe Bedeutsamkeit seiner Denkmäler besitzen wir zahlreiche Zeugnisse in den erhaltenen Schriften des Alterthums, sowohl in den Schriften der Hebräer (in der Bibel), als in denen der Griechen und Römer. Das wunderbare Land, das sich, ein schmaler, langgedehnter Streif, von Sand- und Felswüsten begrenzt, an den Seiten des Nilstromes von Süden nach Norden dehnt und nur im Norden, an der vielarmigen Mündung des Nils, eine etwas grössere Breite gewinnt, war mit einer Ueberzahl zum Theil sehr kolossaler Denkmäler bedeckt. Sehr viele von diesen Denkmälern sind heutiges Tages verschwunden, besonders in den nördlichen Gegenden, wo später eingedrungene Völker dieselben als willkommene Steingruben für die Werke, die sie selbst aufzuführen gedachten, benutzt haben; sehr viele stehen aber auch noch, mehr oder weniger erhalten, in ihrer wunderbaren Pracht und Majestät da. Ober-Aegypten und der an dies Land sich anschliessende Landstrich des unteren Nubiens, dahin die ägyptische Cultur hinübergetragen ward, sind in diesem Betracht vornehmlich zu nennen. Die heiligen Schriften, die in diesen Denkmälern eingehauen sind und die lange Zeit ein unerforschliches Räthsel schienen, hat die Wissenschaft des heutigen Tages aufs Neue zu entziffern begonnen, und in ihnen neue Zeugnisse für das, zum Theil wenigstens sehr hohe Alter dieser Denkmäler entdeckt. [2] Bis in das Dunkel der Urgeschichte reicht die Blüthe des ägyptischen Volkes und die Entwickelung seiner Cultur hinauf; es bildete schon bedeutsame Staaten, als es, etwa um die Zeit des Jahres 2000 vor Christi Geb., von nomadischen Völkerschaften, den sogenannten Hyksos (d. h. Hirten-Königen) unterjocht ward. Als ein Paar Jahrhunderte später das fremde Joch wieder

[1] Ueber Aegypten und seine Monumente im Allgemeinen vgl. Heeren's Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt, II., Th. II. — K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst, Anhang, I.

[2] S. die Schriften von *Champollion le jeune*, besonders desse *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens*.

abgeschüttelt wurde, begann in Folge dieser neuen Erhebung die glänzendste Zeit des Volkes, deren Blüthe vornehmlich der Periode um die Mitte und nach der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. G. angehört; die grossartigsten Denkmäler des Landes bilden die Zeugen dieser glücklichen Verhältnisse. Lange Zeit blieb nun das Volk mächtig, bis es endlich, im Anfange des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G., den Persern dienstbar und später, seit Alexander d. Gr., von griechischen Fürsten, sowie nachmals von den Römern beherrscht ward. Aber auch in diesen Zeiten der Erniedrigung blieb die ägyptische Volksthümlichkeit unangetastet, und mannigfache Denkmäler, die noch jetzt entstanden, bezeugen die entschiedene und ungetrübte Fortdauer der heimischen Sinnesweise. Erst die Einführung des Christenthums, welches dem Sinn und den Gedanken der Menschen eine andere Richtung gab, musste jene altüberlieferten Bestrebungen unterbrechen, und erst die Eroberung des Landes durch die Araber, im Anfange des Mittelalters, hatte eine ganz neue Gestaltung der Dinge zur Folge.

§. 3. Allgemeiner Charakter der ägyptischen Kunst.

Abgeschlossen durch seine geographische Lage, hatte das Leben des ägyptischen Volkes früh eine ganz eigenthümliche Gestaltung angenommen und dieselbe, wie eben schon angedeutet, bis an das Ende seiner Geschichte streng bewahrt. Alle Einrichtungen des Lebens erscheinen hier auf die bestimmteste Weise abgemessen. Eine streng geregelte Thätigkeit, dem regelmässigen Steigen und Fallen des Niles folgend, hatte das Land fruchtbar und reich gemacht; nur die stete Fortdauer einer solchen Thätigkeit konnte das Land in diesem Zustande erhalten. Ein jeder Einzelne war durch Geburt seinem besonderen Berufe zugewiesen; festgezogene Schranken hielten die Geschäfte des Lebens und die Stände, denen die verschiedenen Geschäfte oblagen, voneinander getrennt. Ueber der Aufrechthaltung solcher Ordnung wachte der oberste, der eigentlich herrschende Stand, der der Priester, welcher den Stellvertreter der Gottheit ausmachte. Das feierliche Ceremoniell, aufs Mannigfaltigste ausgebildet, mit dem die Priester den heiligen Dienst verrichteten, sicherte ihnen ihre höhere Würde, und selbst die Könige waren durch die Gesetze des Ceremoniells auf bestimmte Kreise hingewiesen. So war dem Leben eine feste Bahn vorgezeichnet, und so strebte man, selbst dem Tode eine feste Gestalt zu geben. Der Leichnam, der dereinst von der Seele des Abgeschiedenen neu belebt werden sollte, wurde unverwesbar gemacht, und dem Todten nicht blos ein Denkmal seiner Ruhe gestiftet,

sondern ihm eine Umgebung geschaffen, wie sie der Würde des Lebenden nur angemessen sein konnte. Ueberhaupt war der Sinn des Aegypters dahin gerichtet, nichts Bedeutsames im Wechsel des Lebens vorüberschwinden zu lassen, Alles vielmehr fest zu fassen und in unzerstörbarer Gestalt den kommenden Geschlechtern zu überliefern. Daher diese unübersehbare Menge von Monumenten, deren jedes einzelne seine Entstehung einem besonderen Anlasse verdankt und die durchweg und in vollstem Maase den Namen des Denkmales, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, verdienen. Die ägyptischen Monumente sind die mit Riesenschrift geschriebenen Bücher ihrer Geschichte, und wir haben diese Schrift aufs Neue zu lesen begonnen. Aber es ist nur ein äusserliches Thun, davon uns diese Schrift Kunde gibt; und der Grieche,[1] der in den Gebilden der Kunst den Ausdruck eines inneren Seelenlebens suchte, hatte wohl Recht, wenn er den bedeutsamsten Theil dieser Denkmäler als das Werk eines „eiteln Strebens" bezeichnete. Und so blieb, wie das ganze Leben des ägyptischen Volkes, auch ihre Kunst starr und keiner wahren innerlichen Entwickelung theilhaftig.

§. 4. Gattungen der ägyptischen Kunst.

Die ägyptischen Monumente sind Tempel, Grabmäler und Denkmäler des Glanzes der lebendigen Herrscher, — Paläste. In ihnen entfaltet sich ein vielgestaltiges Innere, namentlich ein ausgebildeter Säulenbau, was uns als das wesentlichste Moment einer neuen Entwickelungsstufe der architektonischen Kunst zunächst bedeutsam entgegentritt. Mit den Formen der Architektur verbinden sich, im ausgedehntesten Umfange, die Gestalten der bildenden Kunst, theils als Statuen, die freistehend oder mit der Architektur verbunden und oft im kolossalsten Maasstabe ausgeführt sind, theils als flache Reliefs, welche die Wände und nicht selten auch die übrigen Theile des architektonischen Ganzen bedecken. In diesen sind alle besonderen Begebenheiten und Verhältnisse ausgedrückt, welche auf die Gründung der Monumente und auf die Personen der Stifter Bezug haben. Sie enthalten also eine höchst mannigfaltige Bildersprache. Doch konnte eine solche Sprache den Absichten des Aegypters, der in diesen Werken auch das ganz Besondere, z. B. den Namen des Stifters, für die Erinnerung bewahren wollte, nicht genügen; das Bedürfniss führte somit zu der Erfindung einer förmlichen Schrift, deren Zeichen zwar von den Bildern natürlicher Gegenstände hergenommen waren, aber

[1] Strabo, *c.* 17.

ihre besondre, durch das Herkommen festgestellte Bedeutung hatten. Dies sind die Hieroglyphen, die gemeinsam mit jenen eigentlich künstlerischen Darstellungen und oft zu ihrer näheren Erläuterung angewandt erscheinen. Architektur und Bildwerke waren durchweg durch einen heitern farbigen Anstrich belebt. So erscheinen endlich an der Stelle dieser farbigen Reliefs, besonders in den Räumen der Gräber, häufig auch wirkliche Malereien, die sich indess der ganzen Auffassungsweise der Reliefs aufs Vollkommenste anschliessen.

Die Bildwerke der Aegypter, sowohl die frühsten als die spätesten, die wir kennen, sind im Wesentlichen in demselben Style ausgeführt; wenigstens machen sich an ihnen nur sehr vereinzelte Motive einer weiteren Umbildung bemerklich, die für das Ganze der Entwickelung von keinem erheblichen Belange zu sein scheinen. Bei den Architekturen aber lassen sich gewisse Styl-Unterschiede wahrnehmen, welche bestimmter auf die verschiedenen Zeiten der Erbauung hindeuten; gleichwohl betreffen auch diese Unterschiede immer nur Einzelheiten der Anlage und der Ausführung, während die Fassung des Ganzen auch hier, in frühster wie in spätester Zeit, dieselbe bleibt.

§. 5. Der ägyptische Pyramidenbau.

Bei der näheren Betrachtung der ägyptischen Architektur,[1] zu der wir jetzt übergehen, haben wir zunächst einige besondere Gruppen von Monumenten ins Auge zu fassen, indem diese vorzüglich geeignet sind, den ägyptischen Baustyl in seiner ursprünglichen Richtung und Reinheit erkennen zu lassen.

Als um die Zeit des Jahres 2000 v. Chr. G. die nomadischen Völkerschaften der Hyksos sich über Aegypten ergossen, wurden alle Monumente, die sie in dem Lande vorfanden, von ihnen verwüstet und zerstört. Nur die, zum Theil höchst kolossalen Grabdenkmäler des alten Memphis, welches eine kurze Strecke oberhalb des Delta (dem heutigen Kairo gegenüber) lag und damals eine der blühendsten Staaten Aegyptens bildete, blieben erhalten. Dies sind die viel gefeierten Pyramiden von Aegypten, die, den auf uns gekommenen historischen Bestimmungen des Alterthums gemäss, einer für uns unberechenbaren Urzeit der

[1] Hirt, die Geschichte der Baukunst bei den Alten, I., S. 1, *ff.* — Unter den Kupferwerken s. besonders das Prachtwerk der französischen Expedition unter Bonaparte: *Description de l'Egypte, Antiquités.* Auch *Denon, voyage dans la haute et basse Egypte.* Werke über besondere Gegenden werden weiter unten angeführt werden.

Geschichte angehören. Sie liegen, in einer Strecke von acht Meilen, an den Abhängen der libyschen Bergkette verstreut, in mehreren Gruppen, die man gegenwärtig nach verschiedenen Dörfern — Ghizeh, Saccara, Daischur, Meidun — zu bezeichnen pflegt. Es sind ihrer, der Zahl nach, ungefähr vierzig. Sie erscheinen, soviel wir aus ihrem jetzigen Zustande urtheilen können, als wirkliche Pyramiden von einfachster Form, über einer, nach den vier Weltgegenden gerichteten quadraten Grundfläche aufgeführt. Ihre Höhe ist sehr verschieden, einige sind nur klein, andere haben durchaus riesige Maase. Die grössten Pyramiden finden sich in der Gruppe von Ghizeh. Die bedeutendste von diesen führt, nach den altägyptischen Sagen, den Namen des Königes Cheops, der sich dieselbe zum Grabmale erbaut; ihre Grundfläche hat, nach den verschiedenen Messungen, eine Breite von 699 bis 728 Fuss; ihre Höhe beträgt 422 bis 448 Fuss. Die zweite Pyramide von Ghizeh, die des Königes Chephren, misst 663 Fuss in der Breite, 437⅚ F. in der Höhe. Die schrägen Wände der Pyramiden waren mit kostbaren Steinen bekleidet und darauf, zum Theil wenigstens, Sculpturen eingehauen; diese Bekleidung auf bequeme und sichere Weise anzubringen, wurden die Pyramiden in Absätzen erbaut, das Material von den unteren auf die oberen emporgeführt und so mit der Vollendung der oberen Theile der Anfang gemacht. Die Araber jedoch, zur mittelalterlichen Zeit, haben überall diese Bekleidung heruntergenommen, so dass man jetzt durchweg nur die rohe Form sieht. Einige Pyramiden erscheinen, den mexicanischen ähnlich, in Stufenform; doch bleibt unentschieden, ob diese Form ursprünglich beabsichtigt war, oder ob es nur jene Absätze sind, welche des weiteren Ausbaues wegen so angelegt waren; wenigstens wissen wir, dass man hier schon zur Zeit der Römer unvollendete Pyramiden sah. Bei einigen sind die Seitenwände nicht in einer gleichmässigen Fläche emporgeführt, sondern in einer gebrochenen, so dass der untere Theil steiler, der obere mehr geneigt empor steigt. Viele Pyramiden auch sind jetzt nur rohe Schutthügel. Das Innere bildet einen fast ganz massiven Kern, der nur von wenigen nicht breiten Gängen und Kammern durchbrochen ist. In der Hauptkammer war der Sarkophag des Königes aufgestellt. Die Bedeckung dieser Räume geschah theils durch queerübergelegte Steinbalken, theils durch übereinander vortretende Steine, theils durch Steine, die sparrenförmig gegeneinander gestellt wurden. Der Eingang in das Innere hatte keine Bezeichnung; er war durch einen, von der übrigen Bekleidung nicht abweichenden Stein verschlossen.

So gehören diese Werke dem Kreise der Denkmäler, welche noch die einfachste Stufe der Kunst-Entwickelung bezeichnen, an. Doch scheint ihre Ausführung, wenn auch nur zum Theil, bereits in die Zeit einer gewissen höheren Entwickelung, da man die hochalterthümliche Form mit besonderer Absicht festgehalten, zu fallen. Darauf deuten die Sculpturen, die ihre Seitenflächen schmückten. Darauf deutet ebenso ein anderes riesiges Sculpturwerk, welches sich vor der Pyramidengruppe von Ghizeh erhebt; es ist dies die Gestalt einer aus dem Felsen gehauenen Sphinx von 62 Fuss Höhe, die hier als Wächterin der Gräberstätte lagert, und die zwischen ihren Vordertatzen ein Tempelchen einschliesst.

Ausser der Gegend von Memphis (und einigen Resten in der benachbarten Landschaft Fayoum) kommen in Aegypten keine Pyramiden weiter vor. In den oberen Gegenden von Nubien aber finden sich solche in beträchtlicher Anzahl; doch sind diese von abweichender Beschaffenheit und gehören einer späteren Zeit an. Wir werden weiter unten auf dieselben zurückkommen.

§. 6. Die Monumente von Theben.

Nach der Vertreibung der Hyksos erschien, wie oben angegeben, die Blüthezeit des ägyptischen Lebens; in diese Periode gehören die glänzendsten Denkmäler, die an den Ufern des Nils aufgeführt wurden und von denen noch ein bedeutender Theil auf unsere Tage erhalten ist. Vor allen sind in diesem Belange die Denkmäler von Theben, in Ober-Aegypten, zu nennen, dem Sitze der mächtigen Herrscher, von denen der gefeiertste, Ramses der Grosse oder Sesostris geheissen (um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts v. Chr. G.) seine Waffen zu den entlegensten Völkern der Erde trug. Von ihm, wie von seinen Vorgängern und näheren Nachfolgern rühren, bis auf einige wenig bedeutende Ausnahmen, die thebanischen Monumente her. Theben, von den Griechen das hundertthorige genannt, war an einer Stelle des Nilthales gelegen, wo die angrenzenden Bergketten weiter auseinander traten; der Durchmesser der Stadt mass, in der Länge wie in der Breite, zwei geographische Meilen. Heut liegen dort die Ruinen in einzelnen Gruppen zerstreut; man bezeichnet sie nach dem Namen der Dörfer, welche die ärmlichen Nachkommen in sie hineingebaut haben. Der Nil theilte die Stadt in zwei Hälften. Die östliche war die grössere und gehörte den Lebenden; hier sind die Ruinen von Luxor, Karnak und Med-Amuth zu bemerken; die kleinere westliche Hälfte enthielt die Paläste der Todten; deren Reste bei den Dörfern Medinet-Abu und Kurnah liegen; an sie schliessen

sich, in den Thälern der libyschen Bergkette, zahlreiche Felsengräber an. Paläste, Grabmäler und Tempel sind diese Ruinen, — der Einrichtung und dem Styl nach (mit Ausnahme der Felsengräber) im Wesentlichen nicht voneinander unterschieden, denn sie alle sind, wie dies oben schon angedeutet wurde, historische Denkmäler; und das äussere Ceremoniell, mit dessen Anforderungen die Lokale übereinstimmen mussten, scheint bei der Huldigung, die man den lebenden Königen, bei der Verehrung, die man den todten Herrschern und den Göttern darbrachte, nicht sonderlich verschieden gewesen zu sein. Diese gegenseitige Uebereinstimmung, die hohe Bedeutung dieser Monumente, der Umstand, dass wir sie (bis auf ein Paar kleine Ausnahmen) mit Sicherheit jener Blüthenperiode des ägyptischen Volkes zuzuschreiben haben, während der bei weitem grösste Theil der übrigen Denkmäler Aegyptens ungleich jünger ist, gibt die beste Gelegenheit, aus ihnen das System der ägyptischen Architektur in seiner ursprünglichen Reinheit zu entwickeln. Dabei ist jedoch zu bemerken, was sich zwar auch schon aus dem Früheren ergibt, dass nemlich diesen Monumenten von Theben, die uns als die ältesten Beispiele einer ausgebildeten Architektur in Aegypten erscheinen, eine längere Entwickelungsperiode vorangegangen sein muss, dass somit an ihnen schon Einzelnes hervortreten dürfte, dessen Form mehr conventionell als ästhetisch begründet wäre. Ein wichtiges Zeugniss für die Vorzeit der ägyptischen Architektur ist der Umstand, dass einige der ältesten Monumente von Theben (der Palast und der grössere Tempel zu Karnak) zum Theil aus Materialien älterer Gebäude, deren ursprüngliche Form und Behandlung mit der an diesen Monumenten hervortretenden übereinstimmt, erbaut worden sind.

§. 7. Styl der ägyptischen Architektur, nach den thebanischen Monumenten entwickelt.

Wir betrachten die freistehenden ägyptischen Architekturen — die Felsengräber lassen wir vor der Hand unberücksichtigt — zunächst in ihrer einfachsten Form. Auch in dieser kündigt sich wiederum die älteste Architekturform, die der Pyramide, an. Die Mauern erscheinen im Aeusseren in schräger Neigung der Seitenflächen, die Bedeckung bildet eine horizontale Fläche. Doch tritt in sofern schon eine bemerkenswerthe künstlerische Ausbildung ein, als sämmtliche Kanten des Gebäudes durch Rundstäbe eingefasst sind und somit, für das Auge, einen festen Abschluss erhalten. Oberwärts wird dieser Abschluss noch bedeutsamer hervorgehoben, indem über dem dort befindlichen Rundstab ein

starkes Kranzgesims angeordnet ist, eine Platte, die durch eine mächtig aufragende Hohlkehle getragen wird. In diesen Formen des Rundstabes und der Hohlkehle begegnen uns zuerst belebte Gliederungen, dergleichen in den früher betrachteten Architekturen nicht gefunden werden. Das so gestaltete Mauerwerk umschliesst einen inneren Raum, der eine einfache cubische Gestalt hat, indem die Wände an ihrer inneren Seite in senkrechter Fläche erscheinen. In das Innere führt eine Thür, an der Façade des Gebäudes, rechtwinkelig umschlossen (nicht mit schräger Neigung ihrer Seiten) und mit einem Kranzgesims von der Form des vorhererwähnten bekrönt; sie bildet gewissermassen einen besonderen Bau, der, die Formation des Inneren vordeutend, in die schräge Vorderwand des Gebäudes eingeschoben ist. In solcher Weise gestaltet sich die einfachste Celle; diese Grundform, diese Weise der Gliederung bildet auch bei den am reichsten zusammengesetzten Architekturen überall die Grundlage. — Doch sind mit solcher Anlage insgemein noch Nebenräume, namentlich eine Vorhalle, verbunden. Hiebei macht sich eine anderweitige Eigenthümlichkeit der ägyptischen Architektur bemerklich, die wiederum ein stehender Grundzug ihres Charakters bleibt, die aber auch ihre Unfähigkeit zur organischen Durchbildung eines zusammengesetzten Werkes sehr deutlich bezeichnet. Die Nebenräume werden nämlich als Anbauten betrachtet, während die ebenbesprochene Form der Celle ihre ganze eigenthümliche Ausbildung behält; die Vorhalle ist insgemein bedeutsamer und ansehnlicher als die Celle, und diese wird nun mit ihrer schrägen Vorderwand ebenso in die Rückwand der Halle eingeschoben, wie die Thür auch in jene nur eingeschoben erscheint. Ein solches Einschachtelungs-System wiederholt sich fort und fort, je nach der mehr oder minder ausgedehnten Zusammensetzung des Ganzen. Im Aeusseren bleibt dabei entweder die Zusammenfügung oder das Ineinander-Bauen verschiedener pyramidaler Theile sichtbar; oder es wird, und zwar in der Regel, eine hohe, starke Mauer um das Ganze umhergezogen, die den äusseren Anschein eines einfachen pyramidalen Werkes hervorbringt, was aber ebenfalls nicht als die organische Lösung einer verwickelten Aufgabe gelten kann. Ein Paar sehr charakteristische Beispiele von einfacheren Zusammensetzungen dieser Art geben die beiden kleinen Tempel bei Medinet-Abu.[1]

Der hintere Raum des Gebäudes ist derjenige, der für den eigentlichen, besonderen Zweck desselben zunächst als der wichtigste

[1] *Description de l'Egypte, Antt., II., pl. 18; fig. 1, etc.; fig. 4; etc.*

betrachtet werden muss. Beim Tempel enthält er das, nur dem Geweihten zugängliche Heiligthum, bei dem Grabmonumente den ebenfalls geheiligten Raum, wo der Todte ruht, bei dem Herrscherpalaste die eigentliche Wohnung des Fürsten. Dieser Raum also, der es zunächst mit den äusserlich gegebenen Bedürfnissen zu thun hat, wird sich, je nach der Natur dieser Bedürfnisse, sehr verschiedenartig gestalten müssen; bei dem fürstlichen Palaste zerfällt er natürlich in allerlei Gemächer, Säle u. dergl. Da es sich hier aber eben nur um untergeordnete persönliche Bedürfnisse handelt (denn auch die Götter werden persönlich gedacht, und ihr Heiligthum ist ihre Wohnung), so erscheinen diese hinteren Räume, was ihre künstlerische Gestaltung und ihre Ausdehnung anbetrifft, durchweg auch nur als untergeordnet; und je grossartiger die Anlage des Ganzen ist, um so grossartiger, um so entschiedener monumental gestalten sich die vorderen Räume, die dem Volke die Bedeutsamkeit des Werkes veranschaulichen sollen. Trotz der besonderen Bedeutung jener hinteren Räume sind es somit nur die vorderen, die bei den grösseren Architekturen, was ihre künstlerische Ausbildung anbetrifft, in näheren Betracht kommen.

Als ein sehr wichtiger Bautheil ist unter diesen zunächst die Vorhalle, auf die im Vorigen bereits hingedeutet wurde, zu nennen. Sie erscheint bei den thebanischen Monumenten rings von Wänden umschlossen. Ihre Decke wird insgemein von Säulen gestützt, deren Anzahl, je nach der Ausdehnung des Raumes, mannigfach wechselnd ist und zuweilen einen förmlichen Säulenwald bildet. Die Säulen, in Reihen geordnet, tragen steinerne Balken (Architrave), auf denen die schweren Platten der Decke ruhen. Bei den Hallen von grösserer Ausdehnung sind die Säulen der beiden mittleren Reihen (welche den Weg durch die Halle zu den hinteren Räumen einschliessen) stärker und höher; über ihnen ist somit auch die Decke höher belegen, so dass sich eine Art Mittelschiff bildet; an den oberen Seitenwänden dieses Mittelschiffes sind kleine, gitterförmige Fensteröffnungen angebracht. Doch sind diese Oeffnungen offenbar nicht dazu bestimmt, Licht in den inneren Raum der Halle zu senden, so wenig wie andre, noch kleinere Oeffnungen, die sich zuweilen in der Decke finden; ohne Zweifel dienten sie nur dazu, einen Luftzug, namentlich zur Abführung des Weihrauches u. dgl., zu veranlassen. Die ganze Vorhalle ist, ihrer ursprünglichen Einrichtung nach, dunkel, und nur auf den feierlichen Eindruck einer künstlichen Beleuchtung berechnet.

In diesem Säulenbau beruht, wie bereits angedeutet, eins der wichtigsten Momente der weiteren Entwickelung der Architektur,

welche uns die ägyptischen Denkmäler vergegenwärtigen; erst bei der Anwendung der Säulen tritt an die Stelle der schweren architektonischen Masse das Bild eines in sich abgeschlossenen und aus sich heraus wirkenden Einzellebens. Auch finden sich bei der ägyptischen Säule bereits die verschiedenen Elemente, welche das Wesen der Säule bedingt, und zugleich auf eine gesetzmässig bestimmte Weise wiederkehrend, wenn auch dieses Gesetz nicht durchaus als aus einer inneren Nothwendigkeit hervorgegangen erscheint. Ueber einer runden Plinthe erhebt sich der Schaft der Säule, von Cylinder-artiger Gestalt, über der Plinthe mehr oder weniger eingezogen, nach oben zu sich allmählig verjüngend (so dass hierin ein gewisses elastisches Emporschwellen angedeutet ist). Ueber dem Schafte steigt das Kapitäl empor, welches dem Druck des Gebälkes entgegenzustreben hat; es bildet, in seiner vorherrschenden Erscheinung, einen etwas schweren rundlichen Körper, der nach unten zu ausgebaucht ist und oberwärts sich verengend eine starke, aber nicht ausladende Platte trägt, auf welcher der Architrav ruht. Die Verzierungen dieses Kapitäles geben ihm insgemein den Anschein einer Frucht oder einer geschlossenen Blüthe. Neben dieser Form des Kapitäles kommt aber auch noch eine zweite vor, welches die Gestalt eines geöffneten Kelches hat; auch auf letzterem ruht, doch bedeutend gegen die Ausladung des Kelches zurücktretend, jene Platte (die hier aber keine harmonische Vermittelung zwischen dem Kapitäl und dem Architrav hervorbringt). Diese zweite Kapitälform erscheint an den thebanischen Monumenten nur ausnahmsweise, nur an den mittleren, höheren Säulenreihen jener vielsäuligen Hallen, sowie an einigen ganz isolirten Säulengängen. Ich vermuthe, dass das entschiedene Festhalten an den beiden eben genannten Formen auf einer conventionell symbolischen Bedeutung, welche man damit verband, beruhe; die weiteren Forschungen über die Symbolik des ägyptischen Alterthums werden hierüber näheren Aufschluss geben.[1] Uebrigens

[1] Das kelchförmige Kapitäl bedeutet ohne Zweifel die Lotosblume, eins der gebräuchlichsten Symbole in der ägyptischen Kunst; zugleich scheint diese Form ästhetisch begründet (wenn auch nicht durchgebildet), so dass das Festhalten an ihr, besonders in der späteren Zeit der ägyptischen Architektur, nicht weiter auffallen darf. Nicht eigentlich ästhetisch und fast befremdlich ist jedoch jene geschlossene Kapitälform, die bei den thebanischen Monumenten durchaus vorherrscht. Denn da das Kapitäl überhaupt den Uebergang zwischen der emporstrebenden Kraft der Säule und der niederdrückenden Last des Architravs bildet, so hätte man nicht am unteren Theil jener Form (wo das Aufstreben

sind die Säulen der alten thebanischen Monumente in der Regel sehr einfach gehalten; sie haben entweder nur am unteren und oberen Theil des Schaftes einige eingegrabene Zierden, oder es ist sonst der Schaft, wechselnd, mit vertikalen und horizontalen Streifen geschmückt; ähnlich auch jene geschlossene Kapitälform. Das Kelchkapitäl hat einfache und feine schilfartige Zierden. Nur ganz ausnahmsweise und in vorzüglich bedeutenden Räumen finden sich auf den Säulen mannigfaltige bildliche Zierden, namentlich Hieroglyphen, eingegraben. Bei den späteren Monumenten wird dieser reichere Schmuck, der die Ruhe des Eindrucks stört, oft mit einer grossen Ueberladung angewandt. Die Verhältnisse der Säulen in Höhe, Stärke und Abstand voneinander sind wechselnd; im Allgemeinen gewähren sie, an sich selbst wie in der Zusammenordnung, einen eigenthümlich mächtigen Eindruck, ohne aber schwer zu erscheinen.

Vor der Vorhalle erstreckt sich insgemein ein umschlossener Hof, an dessen Wänden Säulen- oder Pfeilerstellungen angeordnet sind. Die Säulen haben hier die eben besprochene Form mit dem geschlossenen Kapitäle; über dem Architrav, den sie tragen, erhebt sich, als Kranzgesims, die Hohlkehle und Platte. Sind Pfeilerstellungen statt der Säulen angewandt, so haben diese stets den Zweck, kolossalen Statuen, die mit gekreuzten Armen vor ihnen stehen und die als die priesterlichen Wächter des heiligen Raumes erscheinen, zur Rücklehne zu dienen.

Den Eingang in den Hof bildet ein prächtiges Thor, in seiner Gestalt den oben besprochenen Thüren gleich. Zu dessen Seiten steigen thurmartig kolossale Flügelgebäude empor, welche dem Eingange des Denkmales ein höchst ausgezeichnetes Gepräge geben. Ueber oblonger Grundfläche erheben sie sich wiederum in pyramidaler

der Säule noch wirksam erscheinen muss), sondern am oberen (wo die Einwirkung der drückenden Last sich zeigen soll) die Ausbauchung zu erwarten; statt aber, dieser Voraussetzung gemäss, dem Echinus der griechisch-dorischen Architektur sich irgendwie anzunähern, bietet das in Rede stehende Kapitäl gerade die umgekehrte Erscheinung dar. Hier also muss jedenfalls eine conventionell symbolische Bedeutung zu Grunde liegen. Ich weiss nicht, ob der obige Vergleich mit einer Frucht oder geschlossenen Blüthe zu einer solchen Erklärung hinreichend ist; — vielleicht ist die Vermuthung nicht zu gewagt, die ganze mit diesem Kapitäl versehene Säule als ein Bild des Phallus zu betrachten. — Das in der jüngsten Zeit der ägyptischen Kunst so häufig erscheinende Maskenkapitäl verdankt seinen Ursprung ebenfalls nicht dem ästhetischen Gefühl, sondern gewiss auch nur einer äusserlichen Symbolik.

Gestalt, an ihren Kanten, gleich den übrigen Gebäuden, mit Rundstäben eingefasst und mit Hohlkehle und Platte bekrönt. Man hat diese Anlage der Doppelthürme mit dem Namen des **Pylon** bezeichnet. Auf bildlichen Darstellungen, wie solche sich schon unter den Reliefs der ältesten Monumente vorfinden, sieht man den Pylon mit riesigen Masten und Flaggen, wahrscheinlich einen festlichen Schmuck zu bezeichnen, versehen; auch hat sich eine Tempelanlage (zu Edfu, — vgl. unten) erhalten, wo an der Vorderfläche der Doppelthürme starke Vertiefungen zur Aufnahme jener Masten vorhanden sind. — Vor dem Pylon erheben sich in der Regel **Obelisken**, mit Hieroglyphenschrift bedeckte Denkpfeiler von vierseitiger Gestalt, nach oben zu sich verjüngend und mit einer pyramidenförmigen Spitze schliessend. Auch sind an derselben Stelle öfters riesige Gedächtnissstatuen angebracht.

Die bisher besprochenen Theile bezeichnen die Hauptelemente der grösseren architektonischen Anlagen. Doch erscheinen diese insgemein in reicherer Ausdehnung, indem die Vorbauten auf verschiedenartige Weise vervielfältigt werden. Insgemein ist vor dem Pylon noch ein zweiter Vorhof vorhanden, vor dem sich wieder ein Pylon erhebt; auch kommt wohl noch ein dritter Pylon vor. In anderen Fällen werden Nebengebäude mit der Hauptanlage verbunden und zum Theil in diese hineingeschoben. Endlich sind auch die Strassen, welche zu dem Haupteingange führen, aufs Prächtigste und Grossartigste geschmückt: durch Reihen von Widder- oder Sphinx-Colossen, die zu den Seiten des Weges lagern. Diese Alleen werden zuweilen durch grosse Prachtpforten, von der Form der oben besprochenen Thüren, unterbrochen. Die Anlage und Ausdehnung dieser Vor- und Nebenbauten ist natürlich nicht durch den ursprünglichen Plan bedingt, vielmehr erscheinen sie mehr oder weniger willkührlich. Sie sind häufig als spätere Hinzufügungen zu betrachten, und es konnten mehrere Jahrhunderte hingehen, ehe die Gesammtanlage diejenige Ausdehnung erhielt, die wir in den erhaltenen Resten erkennen. Die Namen der verschiedenen Herrscher, die man auf den einzelnen Theilen der Monumente gefunden hat, geben hiefür das gültigste Zeugniss.

Es ist schon im Obigen bemerkt, dass die sämmtlichen Wände der Architekturen mit **Relief-Sculpturen** bedeckt sind, welche die besondre Bedeutung jedes einzelnen Monumentes aussprechen. Die Anordnung dieser Reliefs füget sich insofern den architektonischen Gesetzen, als sie sehr wenig erhöht sind und den allgemeinen Eindruck der Wandfläche nicht stören. Im Aeusseren namentlich treten sie gar nicht über die Fläche vor, indem die Umrisse vertieft

eingegraben sind, so dass die Reliefs gewissermassen in die Fläche der Wand eingesenkt erscheinen. (Man nennt sie in diesem Fall Koilanaglyphen.) Dennoch stehen sie im Widerspruch gegen die Gesetze der Architektur, indem sie an den Stellen, wo deren Masse als solche vorherrschen soll, ein buntbewegtes Leben entfalten; auch bedecken sie oft die grössten Flächen (z. B. die der Pylonen), ohne durch räumlichen Abschluss in einzelne Theile gesondert zu werden, ohne somit eine architektonische Ordnung in die bunte Mannigfaltigkeit zu bringen. Am Empfindlichsten ist es, wenn sie selbst auf den Schäften der Säulen angewandt werden. In alledem zeigt sich wiederum das noch immer mangelhafte Gefühl für organische Durchbildung, während z. B. in der griechischen Kunst das lauterste gegenseitige Verhältniss zwischen Architektur und Sculptur obwaltet.

Was nunmehr die einzelnen Monumente von Theben anbetrifft, so sind zunächst die Reste zweier riesigen Paläste zu Karnak und zu Luxor zu nennen, die durch eine über 6000 Fuss lange Allee von Sphinx-Colossen verbunden werden. In den vorderen Hof des Palastes von Karnak ist ein Tempelbau hineingeschoben, so dass dessen Pylon in den Hof hineintritt. Ein zweiter Tempelbau liegt seitwärts in der Nähe des Palastes, und neben diesem noch ein kleiner Tempel; der letztere aber gehört, wie es allen Anschein hat, der spätesten Zeit der ägyptischen Kunst an. Bei Medinet-Abu liegt ebenfalls ein grosser Palast (von dessen Nebengebäuden weiter unten). Nördlich von diesem ein Trümmerfeld mit vielen Bruchstücken colossaler Statuen, von denen zwei noch aufrecht sitzen; die eine der letzteren ist die berühmte Memnonsstatue, die beim Aufgehen der Sonne einen wunderbaren Klang ertönen liess. Wahrscheinlich sind dies die Reste von dem, im Alterthume gefeierten Grabmale des Osymandyas. Nördlich davon ist ein Todtenpalast, ein Mausoleum des Ramses, das in dem französischen Prachtwerke über Aegypten als das Grabmal des Osymandyas bezeichnet wird.

Ein anderer Todtenpalast liegt bei Kurnah. Dieser hat in seiner architektonischen Einrichtung eine auffallend abweichende Eigenthümlichkeit. Es sind nemlich vor dem Gebäude keine Höfe und Pylonen vorhanden, sondern es wird die vordere Seite desselben durch eine offene Säulenstellung ausgefüllt. Hiebei treten jedoch die Seitenwände des Gebäudes, selbst die Anfänge der Vorderwand mit ihren schrägen Aussenflächen, auf eine Weise vor, dass es den Anschein hat, als sei die Vorderwand im Uebrigen nur herausgeschnitten und statt deren die Säulen eingesetzt. Auch

der Rest des architektonischen Monumentes zu Med-Amuth — es sind nur einige Säulenreihen — scheint eine verwandte Anordnung gehabt zu haben. Säulenstellungen, die dem Aeusseren zugewandt sind, scheinen aber der ägyptischen Architektur ursprünglich nicht eigen gewesen zu sein; die eben besprochene, anomale Anordnung gibt dies zu erkennen. Dazu kommt auch noch der Umstand, dass man gleichwohl nicht gewagt hat, diese Säulenstellungen als wirklich freie und offne zu behandeln; vielmehr hat man hohe und starke Brüstungsmauern zwischen die Säulenschäfte eingesetzt und selbst zwischen die dem Eingange gegenüberstehenden Säulen die Pfosten einer Thür angeordnet (wobei aber, seltsamer Weise, die Oberschwelle und das Kranzgesims der Thür nicht durchgeführt ist, sondern nur über den Pfosten angedeutet und in der Mitte ausgeschnitten erscheint). Bei den späteren Monumenten zeigt sich diese Einrichtung, die an den vier grossartigsten Monumenten von Theben und an den beiden Haupttempeln von Karnak nicht wahrgenommen wird, sehr häufig. Aber auch sie ist, in ihren verschiedenen Beziehungen, ein neuer Beweis für das Mangelhafte in der organischen Durchbildung der ägyptischan Architektur.

Bei dem Palaste von Medinet-Abu sind noch ein Paar Nebengebäude zu bemerken. Das eine von ihnen, welches man als Pavillon benannt hat, erscheint wiederum in sehr eigenthümlicher Anordnung. Es ist ein kleiner Bau mit zwei Seitenflügeln, die Wände auch im Aeusseren senkrecht, doch die Vorderseiten der Flügel Pylonen-artig vortretend. Das Innere enthält mehrere Geschosse, die sich durch Fenster öffnen. Oberwärts ist nicht das gewöhnliche Kranzgesims, sondern eine Bekrönung von Zinnen angewandt. Aehnliche Bauwerke, selbst Festungsbauten von ähnlicher Form, sieht man auf den Reliefs der alten Monumente von Theben dargestellt, so dass hier die fremdartige Form an sich nicht auf ein jüngeres Alter schliessen lässt. Ein neben diesem Pavillon belegener Tempel erscheint jedoch, wenigstens der Hauptsache nach, als ein Gebäude der späteren Zeit.

§. 8. Die Felsengräber bei Theben.

In den Bergen, westlich von Medinet-Abu und Kurnah, befinden sich die Felsengräber; die bedeutsamsten unter diesen sind die sogenannten Königsgräber in dem fast unzugänglichen Felsenthale Biban-el-Maluk. In Rücksicht auf die architektonische Ausbildung stehen diese Werke den bisher besprochenen Monumenten beträchtlich nach. Als unterirdische Grotten ermangeln sie zunächst einer äusseren Architektur; ihr Zugang, der stets eng, in der

Weise einer Thür, gehalten ist, hat nur verhältnissmässig geringe architektonische Zierden. Auch das Innere ist durchweg, aus wie mannigfaltigen Gallerien, Hallen, Sälen und Cellen es auch bestehen möge, nur einfach gehalten. In den grösseren Räumen sind in der Regel Pfeiler als Stützen der Decke stehen geblieben; diese haben aber stets nur eine ganz schlichte viereckige Form, ohne weitere architektonische Gliederung. Sehr merkwürdig ist hier nur der Umstand, dass mehrfach, besonders in den grösseren Räumen, die Decke in der Form eines Gewölbes ausgehauen ist, und dass selbst an den hier und dort angebrachten architektonischen Zierden der Wände eine solche Bogenform wiederkehrt. Doch liegt es gewissermassen auch nah, dass man sich bei einer Bauanlage, die eine ganz freie Behandlung des Materials erlaubte, auch freier bewegten Formen zuwandte; überdiess scheint es das unmittelbare Gefühl zu fordern, dass sich bei grösseren Räumen die drückende Last der Felsendecke durch ein solches Mittel erleichtert und verringert zeige.[1] Bei dem hindostanischen Felsenbau hat diese Gefühlsrichtung ganz eigenthümliche Erscheinungen zur Folge gehabt. — Im Uebrigen sind die Wände der ägyptischen Felsengräber aufs Reichste mit Sculpturen und Malereien geschmückt.

Noch an verschiedenen anderen Orten finden sich Felsengräber von ganz ähnlicher Beschaffenheit.

§. 9. Die alten Monumente des unteren Nubiens.

An die Betrachtung dieser thebanischen Monumente reihen wir zunächst einige Denkmäler in Unter-Nubien (zwischen der ersten und zweiten Katarakte des Nil[2]) an, — die von Ipsambul,

[1] Unter den thebanischen Felsengräbern finden sich aber auch ein Paar Beispiele, in denen eine wirkliche, aus keilförmigen Steinen gebildete Gewölbdecke erscheint; und zwar soll diese Construction nicht aus späterer Zeit herrühren, sondern es sollen sich daran die Namen sehr früher Herrscher, von Vorfahren des grossen Ramses, gefunden haben. S. *Hoskins, travels in Ethiopia, p. 352.* Wir müssen hierüber noch genauere Mittheilungen abwarten. Sollte indess auch dies Factum seine volle Richtigheit haben, die Kunst des Wölbens auch in frühster Zeit schon den Aegyptern bekannt gewesen sein, so ist doch immer zu berücksichtigen, dass das architektonische System, wie es an ihren Monumenten erscheint, dadurch im Wesentlichen auf keine Weise bedingt wurde, sondern sich ganz unabhängig von der Gewölbform entfaltet hat.

[2] Hauptwerk: Neu-entdeckte Denkmäler von Nubien, an den Ufern des Nils, von der ersten bis zur zweiten Katarakte, gez. u. vermessen von F. C. Gau. — Vgl. Heerens Ideen, II, Th. I, S. 361, ff.

Derri, Girscheh und Sebua, — indem diese mit Bestimmtheit als Werke derselben frühen Periode zu betrachten sind, zugleich aber einen eigenthümlichen Cyclus bilden. Sie sind ganz oder zum Theil in den Felsen gehauen, ohne Zweifel Grabmäler oder im Sinne von solchen der Verehrung grosser Todten gewidmet, der Anlage nach den eben besprochenen Felsengräbern im Wesentlichen vergleichbar, doch bei Weitem grossartiger gestaltet. Auch bei ihnen findet sich als regelmässige Form der viereckige Pfeiler angewandt, während die Säule nur als vereinzelte Ausnahme in dem Vorbau eines dieser Monumente vorkommt. Gewölbartige Decken erscheinen bei ihnen aber nicht, vielmehr findet sich statt deren überall nur die horizontale Fläche.

Das grösste Interesse gewähren die beiden Monumente von Ipsambul (oder Abussambul), vornehmlich das grössere von diesen, welches ein, dem grossen Ramses geweihtes Denkmal ist. Beide Monumente sind, ohne allen Freibau, ganz in den Felsen gehauen. Das grössere besteht, ausser einigen Cellen im Hintergrunde, aus zwei Vorräumen, von denen der hintere durch vier einfache viereckige Pfeiler, der vordere durch acht Pfeiler, an denen Colossal-Statuen lehnen, ausgefüllt wird. Das kleinere Monument hat nur Einen Vorraum, mit sechs Pfeilern ohne Standbilder. Eine einfache Thür führt von der äusseren Wand des Felsens in diese inneren Räume. Zu den Seiten und über der Thür aber ist die äussere Wand beider Monumente aufs Grossartigste geschmückt. Neben der Thür des grösseren Monumentes sind nemlich vier colossale sitzende Statuen von 65 Fuss Höhe (aufgerichtet würden sie etwa 80 Fuss hoch sein) ausgehauen; das Ganze ist dabei in einen Rahmen eingeschlossen, welcher die Formen des ägyptischen Freibaues nachahmt. Neben der Thür des kleineren Monumentes erscheinen sechs stehende Colossalstatuen, von geringerer Dimension als die vorigen; die Einrahmung ist hier einfacher gehalten. — Auffallend sind einige Zierden im Innern dieses kleineren Monumentes. An der Vorderfläche der Pfeiler, die dasselbe enthält, ist oberwärts nemlich eine Maske (ein menschlicher Kopf) dargestellt und über dieser ein Aufsatz von Tempel-artiger Form, ganz in der Art, wie das Maskenkapitäl an den Säulen der späteren ägyptischen Architektur gebildet wird; ja, auch auf einem Relief in dem Sanctuarium dieses Monumentes finden sich Säulen dargestellt, welche dieselbe Kapitälform haben. Sollten also, was nicht wahrscheinlich ist, diese Zierden nicht etwa später hinzugefügt sein, so wird man das ganze Monument für beträchtlich jünger als das grössere halten müssen.

Das Monument von Derri, ebenfalls ganz in den Felsen gearbeitet, hat ähnliche Anlagen, doch keinen äusseren Schmuck, wie die ebengenannten; es erscheint übrigens in der architektonischen Behandlung ziemlich roh. — Das Monument von Girscheh verbindet mit einer Felsenanlage derselben Art einen freigebauten Vorhof, der vorn durch einen Pylon begrenzt wird. Der Vorhof hat, ausser zwei Pfeilerreihen mit Standbildern (wie solche zugleich in dem inneren Vorraum des Monumentes erscheinen), auch einige Säulen. Die letzteren, sowie die sämmtlichen Standbilder, sind hier aber von sehr schwerer, selbst roher Form, was man als das Zeugniss eines vorzüglich hohen Alters angesehen hat. — An dem Monumente von Sebua (oder Essabua) sind nur die Cellen in den Felsen gearbeitet. Die vorderen Räume sind freier Bau, doch ist die Halle vor den Cellen noch im Style der Felsanlagen behandelt, indem sie nemlich durch Pfeilerstellungen, an deren mittelste Reihen wiederum Statuen anlehnen, ausgefüllt wird. Vor der Halle ist auch hier ein Vorhof und Pylon.

Ein Paar kleine Felsenmonumente in Unter-Nubien haben eine abweichende Anlage. Unter diesen ist hier das südlichste (unterhalb der zweiten Kataraktе des Nil), das von Balanje, zu nennen, dessen Hauptraum nicht durch Pfeiler, sondern durch vier sehr einfache Säulen mit geschlossenem Kapitäl ausgefüllt wird.

§. 10. Spätere Formen der ägyptischen Architektur.

Die bisher betrachteten Monumente gewährten uns die sichersten und vorzugsweise charakteristischen Beispiele für den Styl der ägyptischen Architektur während der Blüthezeit des Volkes. Es ist schon bemerkt, dass in der späteren Zeit mancherlei Veränderungen in der Anlage und im Einzelnen der Form ersichtlich werden. Diese Veränderungen bestehen vornehmlich in Folgendem.

Die vordere grosse Säulenhalle erscheint fast nirgend mehr geschlossen, sondern (wie an den Monumenten von Kurnah und Med-Amuth) mit offner Säulenstellung, so jedoch, dass die Brüstungsmauern und Thürpfosten zwischen den Säulen nie fehlen; vor dieser Halle befindet sich dann zuweilen noch der Vorhof mit dem Pylon, sehr häufig aber fehlt auch diese vordere Anlage. Dann finden sich nicht selten Gebäude, die auf allen vier Seiten von einer Säulenstellung dieser Art umgeben sind; vermuthlich ist eine solche Anlage als Nachahmung griechischer Tempelbauten zu betrachten; doch ist insofern auch hier das Grund-Element der ägyptischen Architektur beibehalten, als auf den Ecken Pfeiler

mit schräger Neigung der Seitenflächen angeordnet sind, so dass auf allen vier Seiten die Mauer wiederum nur herausgeschnitten und durch jene Säulen ersetzt scheint. Natürlich macht sich hierin der Mangel an organischer Durchbildung auf sehr empfindliche Weise bemerklich. In dieser Weise sind namentlich die dem verderblichen Typhon geweihten Nebentempel der grösseren Tempelanlagen, die Typhonien, gebildet. Endlich finden sich auch vierseitige Säulenstellungen ohne solche Eckpfeiler; diese dienen aber nur zum Einschluss eines offenen Raumes, wobei jedoch auch hier die Brustungsmauern und Thürpfosten nicht fehlen; man hat sie als heilige Thiergehege erklärt.

Sodann bietet die Formation des Säulenkapitäles mancherlei abweichende Eigenthümlichkeiten dar. Jene Form des nach oben zu geschlossenen Kapitäles kommt nur noch selten vor; gewiss sind die meisten Monumente, an denen sie ausser Theben sich vorfindet, auch als ältere zu betrachten. Die Kelchform erscheint jetzt durchaus als die vorherrschende, aber auf die mannigfaltigste, oft auf sehr schöne Weise geschmückt; gewöhnlich ist der Kelch aus mehreren colossalen Blättern gebildet, auf denen sodann insgemein die verschiedenartigsten Pflanzenzierden, zumeist von der Form der Schilf- oder Palmenblätter, ausgearbeitet und durch bunte Färbung ausgezeichnet sind; auch erscheinen nicht selten die Blätter des Kelchkapitäles in Verbindung mit eigenthümlichen Voluten und Schnörkeln, wodurch eine gewisse Aehnlichkeit mit der griechisch-korinthischen Kapitälform hervorgebracht wird. In einer und derselben Halle wechseln diese Kapitäle, was ihre Hauptform und ihre Zierden anbetrifft, aufs Mannigfaltigste ab. — Die Platte zwischen Kapitäl und Architrav ist von verschiedener Höhe, zuweilen sehr flach, zuweilen über die Würfelform erhöht; besonders an den Typhonien bildet sie einen hohen Aufsatz, an dessen Seiten dämonische Gestalten dargestellt sind. — Eine besonders späte Ausbildung scheint die zu sein, dass ein hoher Aufsatz über dem Kelchkapitäle zunächst mit vier Gesichtsmasken (Bildern der Isis oder Athor) und über diesen mit vier kleinen Tempelfaçaden geschmückt ist; darüber pflegt dann noch eine besondre kleine Platte angeordnet zu sein; auch finden sich die Beispiele, dass bei dieser Anordnung der eigentliche Kelch des Kapitäles ganz weggelassen ist und dasselbe nur aus den Bildern jenes Aufsatzes besteht. Ich habe schon bemerkt, dass mit dieser Dekoration eine besondre symbolische Bedeutung verbunden ist. — Von der jetzt häufigeren, aber störenden Dekoration der Säulenschäfte durch bildliche Zierden ist ebenfalls bereits gesprochen.

Endlich ist zu bemerken, dass in einigen einzelnen, offenbar sehr späten Fällen sich auch fremde Architekturformen (griechische und römische) den ägyptischen beimischen, oder dass aus der Vereinigung beider ein eigenthümliches, zuweilen nicht unschönes Ganze entsteht.

§. 11. Uebersicht der Monumente in Unter-Nubien, Aegypten und den Oasen.

Folgendes sind die bedeutsameren Monumente (neben den bisher betrachteten) in Unter-Nubien, Aegypten und auf den Oasen der benachbarten libyschen Wüste.

Als die südlichsten Monumente des unteren Nubiens sind zunächst mehrere Tempelreste zu nennen, die eine Strecke oberhalb der zweiten Katarakte des Nil liegen, namentlich die von Sesseh [1] und Soleb [2]. Die Ruinen des zuletztgenannten Ortes sind die wichtigsten; sie gehören aber zu den am leichtesten gebauten ägyptischen Architekturen.

Unterhalb der zweiten Katarakte sind als die bedeutenderen Monumente, die südwarts liegen, die schon besprochenen Felsenmonumente zu erwähnen. Zwischen ihnen und weiter nordwärts findet sich sodann eine nahmhafte Anzahl freigebauter Architekturen, die aber mehr oder weniger das Gepräge des späteren Styles tragen. Ein Monument zu Ammadon (zwischen Derri und Sebua) hat an seinem, zwar später zugefügten Vorbau eine Art griechisch-dorischer Säulen, mit Hieroglyphen. Nördlich von Sebua, zu Maharraga, findet sich ein Gebäude von ganz eigenthümlicher Anlage; es besteht aus einer Säulenstellung innerhalb eines rechtwinkeligen Mauer-Einschlusses, so dass es eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit den griechischen Hypäthral-Tempeln hat; doch haben die Säulen die ägyptische Form (nur scheinen sie unvollendet). Die darauf folgenden Monumente von Kesseh, Dekkeh, Danduhr, Kalabsche, Tefah, Gartas, Debut, entsprechen, ihrer Anlage nach, den gewöhnlichen ägyptischen Bauten. Besonders bedeutend ist das grosse Monument von Kalabsche. Hier findet sich auch ein kleines Felsendenkmal, dessen Hauptcelle durch zwei Säulen mit Schäften von dorischer Art, und mit Hieroglyphen, gestützt wird.

In Ober-Aegypten erscheinen, unmittelbar unter der ersten Katarakte des Nil, als sehr bedeutsame Anlagen die auf der Insel

[1] *Caillaud, voyage à Méroé etc. II, pl. 7, 8.*

[2] Ebendas., *pl. 9, ff.* Vgl. *Hoskins, travels in Ethiopia, pl. 40—48.*

Philä: sie wurden zur Zeit der griechischen Regenten Aegyptens, der Ptolemäer, erbaut. — Zwei eigenthümliche Tempel liegen auf der Insel Elephantine: ihre Cellen sind nemlich ganz von Pfeiler- und Säulenstellungen umgeben, so dass an den Langseiten Pfeiler erscheinen, zwischen denen an jeder Schmalseite zwei Säulen (mit geschlossenem Kapitäl) stehen; dabei ist, ganz ausnahmsweise, gar keine schräge Neigung der äusseren Linien des Gebäudes mehr zu bemerken. — Ein kleiner Tempel in gewöhnlicher Gestalt zu Syene. — Ein Doppeltempel von eigenthümlicher Anlage und Typhonium zu Ombos, aus der Ptolemäerzeit. — Felsengräber zu Silsilis. — Ein grosser Tempelbau und Typhonium zu Gross-Apollinopolis (dem heutigen Edfu); wiederum aus der Ptolemäerzeit. — Ein kleiner Tempel zu Eilethyia, denen von Elephantine ähnlich. Dort auch interessante Felsengräber. — Zwei Tempel zu Latopolis (dem heutigen Esneh), der eine schwer und scheinbar strenger in der Form, der andre bestimmt spät. Ein ebenfalls später Tempel zu Contralato, Esneh gegenüber. — Ein kleiner Tempel zu Aphroditopolis (Eddeir). — Eine eigenthümliche, ebenfalls gewiss späte Tempel-Anlage zu Hermonthis (Erment).

Hierauf folgen die Monumente von Theben. — Weiter nördlich die wenig bedeutenden Reste von Klein-Apollinopolis (Kous) und von Koptos (Kuft). — Sodann ein höchst prachtvoller Tempel, nebst Typhonium, zu Tentyris (Denderah), von Cleopatra und Julius Cäsar begonnen, von den römischen Kaisern vollendet. — Sehr eigenthümliche Baureste zu Abydus, vermuthlich ein Grabmonument: mehrfache, durch Mauern abgetheilte Säulenreihen (die Säulen ganz einfach, mit dem geschlossenen Kapitäl); davor eine Reihe von Kammern mit gewölbartiger (doch nicht aus Keilsteinen gebildeter) Decke. — Zu Antäopolis eine (neuerlich ganz zusammengestürzte) Säulenstellung, deren Kapitäle eine schöne, schlanke, schilfblattartige Form haben, ohne Zweifel wiederum aus späterer Zeit. — Zu Lycopolis (Syut) Felsengräber.

Von den Monumenten in Mittel- und Unter-Aegypten, die zum Theil eine sehr hohe Bedeutung hatten [1], sind nur geringe Reste erhalten. Unter diesen ist hier namentlich nur eine Säulenstellung zu Hermopolis zu nennen, deren Formation (mit dem geschlossenen Kapitäle) den thebanischen entspricht. — Der Pyramiden von Memphis ist bereits gedacht; in derselben Gegend

[1] Vgl. darüber Hirt, Gesch. der Bauk., I, S. 10, ff.

sind auch mannigfache unterirdische Grabanlagen, einzelne mit Säulen, unter denen sich wiederum griechisch-dorische finden. — Neben Mittel-Aegypten war die Landschaft des Sees Moeris (das heutige Fayoum) ebenfalls durch Monumente ausgezeichnet, unter denen insbesondere das Labyrinth als ein höchst wundersames Werk erschien. Es war ein Grabdenkmal, aus vielen Höfen mit Säulenstellungen und aus unzähligen Gemächern, Sälen, Gallerien und anderen Räumen, theils unter, theils über der Erde, bestehend. Daneben war eine Pyramide errichtet. — In der Ufergegend, westlich von Alexandria, ist u. a. ein nicht uninteressantes kleines Denkmal zu bemerken, welches den Namen Casaba Schamame el Garbie führt und eine artige Verbindung römisch-griechischer und ägyptischer Formen zeigt. [1]

In den Nachbar-Districten des ägyptischen Nil-Landes ist zunächst ein Felsenmonument im Gebirge, östlich von Edfu, zu nennen, welches den unter-nubischen sehr ähnlich ist; es besteht aus mehreren Cellen, einer Halle mit vier Pfeilern und einer freigebauten Vorhalle mit einfachen Säulen, die das geschlossene Kapitäl tragen. Noch weiter östlich, bei Sekket, finden sich Felsengräber in einem ägyptisirend römischen Style. [2] In den Oasen El Kargeh und El Dakel, die im Alterthum unter dem Namen der „grossen Oase" zusammengefasst wurden, westlich von Theben, finden sich mehrere Tempelruinen ägyptischen Styles, unter denen besonders der grosse Tempel von El-Kargeh bedeutend ist. [3] Andre auf der „kleinen Oase" (El Kasr), nördlich von jener. Auf der Ammonischen Oase (Siwah) sind von dem berühmten, doch nicht sehr grossen Ammontempel nur noch geringe Reste, bei Omm-Beydah, erhalten. [4] Hier finden sich wiederum auch Gebäude in ägyptisirend römischem Style. [5]

§. 12. Aegyptischer Wasserbau.

Neben den zahlreichen Architektur-Werken, welche, als Denkmäler, vornehmlich einen idealen Zweck hatten, waren die Aegypter zugleich auch in den, dem gemeinen Nutzen gewidmeten

[1] v. Minutoli, Reise zum Tempel des Jupiter Ammon, t. II.

[2] *Cailliaud, voyage à l'Oasis de Thèbes etc. pl. 2; pl. 6, 7.*

[3] Ebendas. — Vgl. *Hoskins, visit to the great Oasis of the libyan desert.*

[4] v. Minutoli, Reise etc. — *Jomard, voyage à l'Oasis de Syouah.* — *Cailliaud, voyage à Méroé, II, pl. 48.*

[5] *Jomard, pl. III — VI.*

Unternehmungen höchst ausgezeichnet. Diese betreffen besonders den Wasserbau, der durch die jährlichen Ueberschwemmungen des Nil veranlasst wurde. Von ihnen den grösstmöglichen Vortheil zu ziehen und die Nachtheile, die aus ihnen entstehen konnten, zu verhüten, sah man sich zu mannigfachen Vorkehrungen genöthigt. Die befruchtenden Fluten mussten allenthalben hin über das Land ausgebreitet und ihnen ebenso ein leichter Abfluss gewährt werden; man musste die Wohnungen gegen das andringende Wasser schützen und zugleich einen Theil desselben für die trockne Zeit des Jahres zurückbehalten: ein vielverzweigtes System von grösseren und kleineren Kanälen, von Teichen und Seen, von Dämmen, Schleusen und Brücken breitete sich in Folge dessen über das ganze Land. Der See Moeris, der von Menschenhänden gegraben sein soll, war nur ein, diesen Zwecken dienender colossaler Wasserbehälter. Zur Regulirung der Ueberschwemmungen bedurfte man zugleich besonderer Anstalten, um die Höhe des Wassers zu messen; ein solcher Nilmesser, aus verschiedenen, zum Flusse hinabführenden Treppen und aus den, an den Seitenwänden eingehauenen Maasen bestehend, hat sich auf der Insel Elephantine erhalten. Diesen mannigfaltigen Anstalten verdankte das Land seine grosse Blüthe, und die Vernachlässigung derselben, besonders seit den Zeiten der türkischen Barbarei, hat seine Verödung nach sich geführt.

§. 13. Die Monumente von Ober-Nubien.

Wir haben im Vorigen die Monumente der Gegenden des oberen Nubiens,[1] namentlich die von Meroë, unberücksichtigt gelassen, indem sie sich durch mancherlei Eigenthümlichkeiten von den unter-nubischen und ägyptischen unterscheiden, obschon sie sich im Allgemeinen an diese anschliessen. Ihre ganze Eigenthümlichkeit deutet darauf hin, dass sie — wenn auch vielleicht nicht alle, so doch gewiss der grösste Theil — der spätesten Zeit der ägyptischen Kunstrichtung angehören, der Periode um den Schluss der alten und den Anfang der neuen Zeitrechnung, bis in den Beginn des Mittelalters, da hier verschiedene mächtige Staaten blühten.

Diese Denkmäler sind theils Grabmonumente, theils Tempelanlagen. Die ersteren sind Pyramiden von verhältnissmässig kleiner Gestalt (die grösseren nicht über 80 Fuss hoch), die in

[1] *Cailliaud, voyage à Méroë etc. I. — Hoskins, travels in Ethiopia.* — Vgl. Heerens Ideen, II., Th. I., S. 403, ff.

zahlreichen Gruppen beisammen stehen. Die bedeutendsten Pyramidengruppen finden sich in der Gegend der alten Stadt Meroë, besonders bei dem heutigen Assur; andre, ebenfalls sehr zahlreich, weiter nördlich, an der Stelle des alten Napata, dem heutigen Merawe, am Berge Berkal. Ausser ihrer kleinen Dimension unterscheiden sich diese Pyramiden von den ägyptischen durch ihre ungleich schlankere Form, durch eine besondere Einfassung der Ecken und durch eigenthümliche Vorbauten, die bei denen von Assur die Form kleiner Pylonen haben. In dieser Anwendung der Pylonenform, die an sich nur dazu bestimmt ist, thurmartig ein zusammengesetztes Ganzes zu beherrschen, nicht aber sich als Dekoration einem Grösseren unterzuordnen, zeigt sich sehr deutlich das Element missverstehender Nachahmung, somit die späte Zeit der Erbauung. Die Vorhallen sind im Inneren insgemein gewölbt, in der Form des Tonnengewölbes; bei Merawe findet sich sogar im einzelnen Falle ein spitzbogiges Tonnengewölbe angewandt. [1] Eine der Pyramiden von Assur wird im Inneren durch eine Celle ausgefüllt, die ebenfalls tonnengewölbartig überdeckt ist; sie hat keinen Vorbau, sondern nur eine Thür von gewöhnlicher Form. [2]

Unter den Tempelanlagen sind zunächst die von Merawe zu nennen, die im Allgemeinen den grösseren ägyptischen Anlagen entsprechen, sich jedoch durch eigenthümlich schwere und zum Theil entschieden späte Formen unterscheiden. In der Säulenhalle des grösseren der dortigen Tempel haben die Säulen, obgleich im übrigen von ägyptischer Art, nur ein kleines Kapitäl, der Form des griechisch-dorischen Echinus ähnlich. — Sodann sind mancherlei Tempelanlagen, im Allgemeinen ebenfalls den ägyptischen Styl wiederholend, zu Naga, südlich von Assur, vorhanden. Eins dieser Monumente aber zeigt eine sehr zierliche Umbildung des ägyptischen Baustyles nach römischer Art. Es ist ein unbedeckter Portikus, der einen offenen Raum umschliesst, von vier Säulen in der Länge und Breite, die Säulen durch Brüstungsmauern verbunden und über den letzteren offne Fenster, theils in Bogenform, theils im ägyptischen Style. — Südlich von Naga liegen die Monumente von Messaurah, aus verschiedenen, in sich verbundenen Baulichkeiten bestehend, unter denen sich besonders zwei Tempel bemerklich machen. Doch ist deren Anlage mehr eine griechische als eine ägyptische zu nennen, indem der eine nach Art eines griechischen Peripteros, der andre nach Art eines Prostylos gestaltet

[1] *Hoskins, pl. 28.*

[2] *Cailliaud, pl. 44, no. 1—5.*

ist; die Säulenfragmente des ersteren sind in einem sehr geschmackvollen römisch-ägyptischen Style gebildet. — Mit Ausnahme der Monumente von Messaurah sind übrigens die sämmtlichen vorgenannten Anlagen, sowie die Vorhallen der Pyramiden, mit Sculpturen ägyptischen Styles bedeckt.

Endlich ist noch der Monumente von Axum,[1] östlich von Meroë, näher nach dem arabischen Meerbusen, zu gedenken. Sie bestehen vornehmlich aus einer bedeutenden Anzahl von Obelisken (einer Form, die in Meroë nicht vorkommt); diese sind aber freier gebildet, als die ägyptischen, auch ohne Hieroglyphen, und statt deren nur mit verzierenden Sculpturen geschmückt.

§. 14. Die bildende Kunst der Aegypter.

Die Werke der ägyptischen bildenden Kunst[2] schliessen sich vorzugsweise der Architektur an. Sie bestehen theils aus vollkommen ausgearbeiteten Statuen (aus freistehenden oder aus solchen, die an Theile der Architektur anlehnen), theils aus Darstellungen, die nur ein Scheinbild des körperlichen Gegenstandes auf der Fläche enthalten; die letzteren sind sehr flache Reliefs oder Malereien. Die Statuen, wenigstens die bedeutsameren, sind in der Regel aus Stein gebildet, oft aus sehr hart gefügtem Gestein, und haben nicht selten kolossale Dimensionen. Metallfiguren kommen nicht häufig vor; sie sind insgemein von kleiner Dimension und aus späterer Zeit. Aus Holz geschnitzte Statuen, zum Theil von kolossalen Maasen, werden in den Berichten der Alten erwähnt; erhalten haben sich nur kleinere Arbeiten aus diesem Material, so auch sehr zahlreiche kleine Idole aus gebranntem Thon. Die Reliefs finden sich, wie bereits bemerkt, im ausgedehntesten Umfange an den Wänden der Architekturen; sie sind grossen Theils aus vertieften Umrissen flach erhaben hervorgearbeitet, so dass sie über die Wandfläche nicht vortreten (Koilanaglyphen); zuweilen sind die Darstellungen, namentlich an äusseren Wänden, auch allein durch die eingegrabenen Umrisslinien bezeichnet. Insgemein ist bei der Sculptur, und ganz durchgehend beim Relief, ein

[1] *Valentia, voyages and travels to India, Ceylon etc. III, p. 87.* — Vgl. Heerens Ideen II, Th. I, S. 475, ff.

[2] Vgl. Hirt, die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, S. 3, ff., und die vorgenannten Werke. — Den Kupferwerken ist hier vornehmlich noch hinzuzufügen: *Rosellini, i monumenti dell' Egitto e della Nubia.* Auch: *Cailliaud, recherches sur les arts et métiers, les usages de la vie civile et domestique des anciens peuples de l'Egypte, de la Nubie et de l'Ethiopie.*

buntfarbiger Anstrich angewandt, der sich theils der Naturfarbe der dargestellten Gegenstände annähert, theils (bei der Darstellung mancher göttlichen oder andrer dämonischen Wesen) eine symbolische Bedeutung hat; doch bestehen die Farben im Einzelnen durchweg nur aus einfachen, ungebrochenen Tönen. Die Malereien sind colorirte Umrisszeichnungen, die ganz nach derselben Weise behandelt werden; Modellirung durch Schatten und Licht wird bei ihnen noch nicht bemerklich. An den Wänden der Felsengräber, auf den Kasten, welche die Mumien einschliessen, auf Zeugen und Papyrus-Rollen haben sich viele Malereien solcher Art erhalten. Als Nebenzweig der Sculptur ist endlich noch die Kunst der Edelsteinschneider zu nennen; sehr ausgedehnt zeigt sich diese an den sogenannten Scarabäen, deren glatte untere Fläche, zum Siegeln dienend, vertiefte Darstellungen enthält, während die obere in der (symbolischen) Gestalt eines Käfers gebildet ist.

§. 15. Princip der bildenden Kunst bei den Aegyptern.

Betrachten wir den Inhalt und den Zweck der Werke der bildenden Kunst bei den Aegyptern, so finden wir hier die monumentale Richtung (im nächsten Sinne des Wortes) aufs Entschiedenste vorwiegend, ja, sie allein ist es, die dieser Kunst ihre Ausdehnung und die grosse Mannigfaltigkeit ihrer äusseren Motive gegeben hat. Wie schon früher angedeutet wurde, ist die bildende Kunst hier die Schrift, welche die Erinnerung an bestimmte Persönlichkeiten, an deren besondre Verhältnisse, an die einzelnen Thaten, die durch sie ausgeführt wurden, u. s. w. festhalten soll. So ist es bei den mannigfaltigen Gedächtnissstatuen, so ganz besonders bei all jenen Reliefs und Malereien der Fall. Das priesterliche Leben mit seinem vielgegliederten Ceremoniell — Opfer, Processionen, Anbetung der Götter, heilige Weihen u. dergl. —, die Grossthaten der Helden — Kampfscenen der mannigfaltigsten Art, Triumphzüge, Gesandtschaften u. s. w. —, der gesammte bürgerliche und häusliche Verkehr in seinen unendlichen Abstufungen, alles dies tritt uns hier aufs Anschaulichste entgegen, so jedoch, dass jede einzelne Darstellung immer von dem Bezuge auf ein besondres Individuum ausgeht. Mit der grössten Sorgfalt wird dahin gestrebt, die charakteristischen Momente der dargestellten Scenen zur möglichst klaren Anschauung zu bringen. Oft zwar greifen diese in übersinnliche Verhältnisse ein, wobei sodann eine feststehende Symbolik zum Ausdrucke des Gedankens dient; oft aber, und noch häufiger, sind es unmittelbare Darstellungen des Lebens, und wir erhalten hiedurch eine so umfassende Uebersicht über die äussere Gestaltung des Lebens

jener fernen Zeit, wie die Geschichte der Kunst uns vielleicht kein zweites Beispiel darbietet. Aber es ist eben nur die äussere Gestaltung. Die körperliche Form ist den Aegyptern eben nichts als körperliche Form; davon, dass sie zugleich an sich der Ausdruck des Geistes sei, dass sie wesentlich nur dazu diene, den Geist zur Erscheinung zu bringen, wissen sie nichts; sie ahnen es nicht, dass über der geschehenen That, die sie im Bilde festhalten, ein göttlicher Hauch geschwebt und die Herzen der Menschen erfüllt habe; sie kennen nicht den verklärenden Schimmer der Poesie, welcher die irdische That zu einem Zeugnisse des göttlichen Waltens erhebt und das Denkmal der That, deren einzelne Bedeutung im Lauf der Jahre gleichgültig wird, zu einem Denkmal des ewig Gültigen macht.

Wie demnach die bildende Kunst der Aegypter vorzugsweise für den Verstand arbeitet, so ist es ihr vor Allem auch um klare Verständlichkeit zu thun. Daher, wie schon bemerkt, die grösste Genauigkeit in allen charakteristischen Einzelheiten, besonders in dem Costüm und dem ganzen äusseren Apparat, in welchem die einzelnen Figuren auftreten. Nicht blos die verschiedenen Stände, Geschlechter, Aemter und Würden der Aegypter selbst, auch die der fremden Völker, mit denen sie in freundlichem oder feindlichem Verhältnisse erscheinen, werden auf solche Weise bestimmt unterschieden. In diesem Gegensatz der volksthümlichen Verhältnisse wird ebenso auch auf die Unterschiede der Bildung und Farbe des Körpers, besonders aber auf die Unterschiede der Gesichtsbildung, Rücksicht genommen. Ja, es zeigt sich sogar bei den Darstellungen der ägyptischen Könige ein entschiedenes und nicht unglückliches Bestreben, selbst schon die Portrait-Aehnlichkeit aufzufassen. Dann aber wird die Charakteristik auch durch mancherlei symbolische Zuthat erhöht, und in besondrer Ausbildung zeigt sich diese Symbolik bei der Darstellung göttlicher und dämonischer Wesen. Es werden diese zwar, der Mehrzahl und der Hauptform nach, als Individuen von menschlicher Gestalt gefasst; indem aber der religiöse Sinn der Aegypter von der Anschauung und Verehrung der Natur, besonders der Thierwelt, ausging, so verbinden sich hier mit der menschlichen Form häufig auch Theile thierischer Formen, wie z. B. der Gott Ammon häufig mit einem Widderkopfe, der Sonnengott mit einem Sperberkopfe, Thot mit einem Ibiskopfe, Anubis mit einem Hundskopfe, die Göttin Neith zuweilen mit einem Löwenkopfe, Athor zuweilen mit einem Kuhkopfe, dargestellt wird, u. dgl. m. Hieher gehören u. a. auch die wundersamen Sphinxbildungen (meist Löwen mit Menschenköpfen) und andre Vermischungen

von menschlichen und thierischen Formen oder von den Formen verschiedener Thierarten. Im Allgemeinen aber ist auch hier wiederum zu bemerken, dass, wenn schon die Phantasie zu Compositionen solcher Art in Bewegung gesetzt werden muss, doch stets der nüchterne Verstand vorherrschend erscheint und dass man sich stets bewusst bleibt, wie solche Zusammensetzung lediglich nur eine symbolische ist, wie die symbolischen Einzelheiten stets nur zur Vergegenwärtigung abstracter Begriffe dienen und auch, jenachdem die Begriffe in einander überspielen, mehrfach miteinander wechseln können; dass der abstracte Begriff nie gegen die phantastische Form zurücktritt und dass diese fast nie (etwa nur mit Ausnahme der Sphinxbildungen und einiger andern Gestalten, in denen die Thierform vorherrscht) ein wahrhaft individuelles, organisches Leben gewinnt.

Auf demselben Grunde beruhen ferner manche conventionelle Eigenthümlichkeiten, die sich vornehmlich bei den Reliefs und Malereien bemerklich machen, namentlich die Abwesenheit alles dessen, was wir unter dem Begriff der Perspective zusammenfassen. So zunächst der Umstand, dass an den einzelnen Gestalten nie eine Verkürzung dargestellt ist, sondern dass jedes Glied des Körpers in seiner vollen Gestalt klar und deutlich erscheint; das Gesicht sieht man z. B. stets im Profil, die Brust in ihrer Breite von vorne, die Beine wiederum von der Seite. So gibt es für die ägyptischen Darstellungen keine Ferne, die gegen das Auge minder deutlich zurückträte; vielmehr erscheinen bei den grösseren Scenen die Figuren in Gruppen und Reihen übereinander geordnet, die sämmtlich in gleicher Weise behandelt und ausgeführt sind. Wohl aber sind die Figuren in der Grösse oft unterschieden, doch nur, damit diejenigen, die der Verstand als die wichtigeren anerkennen soll, auch gleich dem Auge durch ihre äussern Maase als solche entgegentreten; so ist stets, in den Kampfscenen u. dergl., die Gestalt des Königes riesengross über die andern erhaben. Wo Volksmassen in gemeinsamem Thun vorgestellt werden, da sind ihre Bewegungen durchaus gleichförmig, insgemein in paralleler Führung der einzelnen Umrisslinien dargestellt; in solcher Weise kniet z. B. häufig eine Schaar Ueberwundener vor dem siegreichen Könige, während dieser mit der einen Hand das Kopfhaar der Menge zusammenfasst und die andre zu dem tödtlichen Streiche erhebt.

§. 16. Styl der bildenden Kunst bei den Aegyptern.

Was nunmehr die Auffassung und die Behandlung der Form an sich betrifft, so wird diese vornehmlich durch das Verhältniss

der bildenden Kunst der Aegypter zu ihrer Architektur bestimmt. Beide haben bei ihnen einen gemeinsamen Zweck, ihre Wirkung ist eine gegenseitige, voneinander abhängige; aber noch sind sie nicht auf klare, gesetzmässige Weise voneinander gesondert, noch ist namentlich den Werken der bildenden Kunst keine freie, unabhängige Entfaltung vergönnt. Es liegt bei diesen durchweg noch ein gewisses architektonisches Gesetz zu Grunde; ihre Formen sind in grossen, oft streng symmetrischen Zügen gezeichnet und somit zur Hervorbringung eines feierlich erhabenen Eindruckes allerdings geeignet. Aber es fehlt ihnen, mehr oder weniger, das durchdringende Gefühl des Lebens; jener Eindruck bleibt ein allgemeiner, ohne dass sich das Gemüth des Beschauers näher menschlich berührt fühlte. Am schärfsten macht sich diese Eigenthümlichkeit an den grossen Statuen bemerklich, die theils sitzend, theils stehend dargestellt sind; diese erscheinen äusserst gleichmässig und bewegungslos in ihrer ganzen Haltung, die Arme an den Körper geschlossen, die Beine, falls eine schreitende Stellung beabsichtigt ist, auch nur steif und streng gemessen bewegt. In der Körperbildung machen sich gewisse nationelle Eigenthümlichkeiten bemerklich, so jedoch, dass insgemein ein würdiges Gesammtverhältniss mit Glück erstrebt wird. Durchgehend ist aber, wie eben bemerkt, nur mehr das Allgemeine der Form gegeben, während das Besondre der Musculatur und namentlich der Bildung der Gelenke, nur auf untergeordnete Weise angedeutet ist, oder wenigstens nur selten in feinerer, mehr durchgebildeter Behandlung erscheint. Der Kopf zeigt insgemein dieselben, regelmässig wiederkehrenden Typen, von denen indess die besseren Bildnissdarstellungen der Fürsten zum Theil eine Ausnahme machen; Mund und Auge sind aber durchaus starr und ohne den Ausdruck individuellen Gefühles. Die Gewandung erscheint noch ganz ohne freie Bewegung; entweder ist sie straff an den Körper gezogen, so dass dessen Formen vollkommen hindurchscheinen, oder sie ist in streng schematischer Weise, wiederum nach einem gewissen architektonischen Princip, gezeichnet. Alle eben genannten Eigenthümlichkeiten führen es natürlich mit sich, dass die Darstellungen bewegter Handlung (auf Reliefs und Malereien) überall, wo es auf den Ausdruck des Momentanen ankommt, den Anschein eines erstarrten Lebens haben, während sie jedoch mit einem gewissen Pathos der Bewegung nicht im Widerspruche stehen und scheinbar selbst zur Erhöhung desselben dienen.

Die bedeutsamsten Gebilde der ägyptischen Kunst sind die Darstellungen der Thiere, was theils gewiss mit der den

Aegyptern eignen Verehrung der Thierwelt zusammenhängt, theils aber auch darin beruht, dass es bei der Darstellung des Thieres eben nur auf die körperliche Form als solche ankommt, und dass dieselbe, wenigstens in gewissem Betracht, dem architektonischen Organismus näher verwandt erscheint. Von erhaben feierlichem Eindrucke sind in diesem Bezuge vornehmlich die Reihen der Sphinx- oder Widder-Colosse, welche den Zugang zu den grösseren architektonischen Anlagen bilden; die Ruhe ihrer Gestalten bereitet würdig auf die mächtigen Architekturformen vor, und die kräftig durchgeführte Gliederung benimmt ihnen das Steife und Erstarrte, das in den menschlichen Gestalten auffällig ist. Dann sind die mannigfaltigsten Darstellungen von Thieren auf den Reliefs und Malereien zu nennen, in denen sich nicht blos im Allgemeinen eine glückliche Naturbeobachtung, sondern auch der Sinn für die künstlerische Auffassung naiver und spielender Momente des Naturlebens bemerklich macht. Diese Richtung der ägyptischen Kunst steigert sich, namentlich bei den Darstellungen der Pferde, selbst bis zur Schönheit und Grazie.

Die Grösse und die Mängel der ägyptischen Kunst beruhen in ihrer äusseren Bestimmung. Indem überall zwar der Begriff des Denkmales in den Vorgrund tritt, indem dieser aber stets nur mit nüchternem Verstande aufgefasst wird, hat das freie künstlerische Gefühl nicht eben häufig Gelegenheit, sich unbehindert zu entfalten. Doch zeigt sich in denjenigen Bildwerken (wie namentlich in den zuletzt besprochenen), wo die naive Auffassung der Natur verstattet war, ein sehr lebendiger und feiner Sinn. Am Klarsten tritt dieser auf einer, zwar noch mehr untergeordneten Stufe hervor, nemlich in den ornamentistischen Gebilden, die nur zum freien Schmucke bestimmt waren. Zuweilen macht sich zwar auch in diesen ein symbolisches Element, welches äusserlich conventionelle Formen erfordert, bemerklich; sehr häufig aber sind sie der freien Phantasie des Künstlers überlassen, die sich hier in der That dem Bereiche vollendeter Schönheit annähert und die, bei dem Reichthum der mannigfaltigsten Gebilde, stets durch ein festes Maashalten charakteristisch ist und erfreulich wirkt. In solcher Weise erscheinen z. B. die geschmackvollen Pflanzenzierden an den Säulenkapitälen der späteren Architekturen. In solcher Weise die mannigfaltigsten Geräthe des Lebens, die wir auf den Reliefs und Malereien dargestellt sehen: Streitwagen, Thronen und Sessel, musikalische Geräthe, Gefässe der mannigfaltigsten Art, u. dergl. m. So auch die Gefässe, die sich in den Gräbern der Aegypter erhalten haben und die oft, in dem Schwunge ihres Profiles, mit den besten griechischen Arbeiten

auf gleicher Stufe stehen. Dasselbe gilt endlich von der Composition der teppich-artigen Muster, die auf vielen dieser Gegenstände erscheinen und im Linien-, wie im Farbenspiele von sehr anmuthiger Wirkung sind.

Was die technische Ausführung der ägyptischen Bildwerke anbetrifft, so zeigt sich darin durchweg die grösste Meisterschaft des Handwerkes. Namentlich ist es bewunderungswürdig, wie bei ihren colossalen Sculpturen oft die härtesten Stoffe überwunden und mit vollkommenster Eleganz und Präcision zu den beabsichtigten Formen ausgearbeitet sind. Ueber Alles, was den äusseren Betrieb in der Fertigung der ägyptischen Kunstwerke anbetrifft, geben die, an den Wänden der Gräber enthaltenen Darstellungen des Lebens, wie sie den gesammten Verkehr des Lebens umfassen, eine höchst interessante und belehrende Auskunft.

§. 17. Styl-Unterschiede in der bildenden Kunst der Aegypter.

Von historischer Entwickelung sind im Style der ägyptischen Bildwerke nur geringe Spuren wahrzunehmen. Im Allgemeinen und in der sehr überwiegenden Mehrzahl sind die Werke der späteren Zeit denen der früheren gleich. Auch wird uns (durch Plato) ausdrücklich berichtet, es sei den ägyptischen Malern und Bildnern gesetzlich verboten gewesen, irgend eine Neuerung in die Kunst einzuführen. Natürlich konnte ein solches Verbot nur in einer Zeit entstehen, wo man schon Neuerungen zu befürchten hatte, ja, es lässt sogar schliessen, dass dergleichen in der That versucht war; aber ebenso bezeugt es auch das absichtliche Festhalten an dem nationellen Style in seiner eigenthümlichen Ausbildung. Ueber die vorhandenen Styl-Unterschiede dürfte besonders das Folgende hervorzuheben sein.[1]

An den Sculpturen der alten Monumente des unteren Nubiens (doch vorzugsweise nur an den runden Sculpturen, nicht an den Reliefs) zeigen sich eigenthümlich schwere und massige Formen. In auffallender Schwere machen sich diese vornehmlich an dem grossen Monumente von Girscheh bemerklich. Man hat diese Eigenthümlichkeit als das Zeugniss eines höheren Alters betrachtet; doch dürfte sie an sich noch nicht zu einer solchen Annahme berechtigen; vielmehr ist es eben so gut möglich, und fast wahrscheinlicher, dass sie einem besonderen lokalen Formensinne, unterschieden von dem der eigentlichen Aegypter, ihren Ursprung verdanke. Auch

[1] Vgl. u. a. die Bemerkungen Waagen's in seinem Werke: Kunstwerke und Künstler in England und Paris; III, S. 90, ff.; I, S. 75, ff.

an den bildlichen Darstellungen der obernubischen Monumente findet sich mehrfach eine schwerere Formenbildung; hier erscheint sie aber durchaus nur als eine Barbarisirung ägyptischer Behandlungsweise, somit entschieden auf eine späte Zeit hindeutend, ebenso, wie es bei dem architektonischen Style der meisten Monumente des oberen Nubiens der Fall ist.

Das Blüthenalter der ägyptischen Bildnerei entspricht dem der Architektur; es ist die Zeit des grossen Ramses und seiner näheren Vorgänger und Nachfolger. Dieser Periode gehören die grossartigsten, eigenthümlichsten und in dieser Eigenthümlichkeit am Reinsten durchgebildeten Werke an. Aber, wie bemerkt, noch eine Reihe von Jahrhunderten hindurch erscheinen die Arbeiten ganz in verwandter Beschaffenheit, obgleich nicht immer in ebenso vollendeter technischer Ausführung. Wie aber in der Architektur der späteren Zeit manche Abweichungen und fremdartige Anklänge bemerklich werden, so auch in den Werken der bildenden Kunst, wenn zumeist auch nur in leiserer Andeutung. So zeigen sich, noch vor dem Eintritt der griechischen Ptolemäerherrschaft, bei einzelnen ägyptischen Sculpturen, die im Wesentlichen ganz die Strenge des nationellen Styles bewahren, manche Feinheiten der Formenbildung (im Auge, im Oval des Gesichts, in den Händen und Füssen), die ein Streben nach weiterer Entwickelung verrathen, was aber vielleicht schon durch griechische Einwirkung zu erklären sein dürfte. Deutlicher wird dies Streben und diese Einwirkung in manchen Werken, die seit dem Beginn der Ptolemäerherrschaft entstanden sind; in solchen wird das Starre des ägyptischen Styles durch eine mehr oder weniger bedeutsame griechische Umbildung zuweilen mit Glück ermässigt. Dann sind mancherlei Werke zu nennen, welche der späteren Zeit der Römerherrschaft, besonders der Regierung des Kaisers Hadrian, angehören und in denen das Gepräge des ägyptischen Styles für fremdartige Zwecke nachgeahmt wurde; in diesen Arbeiten sieht man es sehr deutlich, wie die Künstler, auf einer höheren Entwickelungsstufe stehend, sich mit bewusster Absicht, aber keineswegs mit unbefangenem Gefühle, den Gesetzen der alterthümlichen Kunst gefügt haben. Andere Werke dieser späteren Zeit endlich nehmen nur den äusserlichen Apparat der ägyptischen Bildwerke auf, gestalten sich aber, der griechisch-römischen Kunst gemäss, im Uebrigen auf völlig abweichende Weise. Natürlich gehören diese, wie auch schon die vorigen, eigentlich gar nicht mehr dem Kreise der ägyptischen Kunstleistungen an.

Da die ägyptische Bildnerei zumeist mit den architektonischen

Werken verbunden ist, so findet sich natürlich auch die bei weitem grössere Mehrzahl ihrer Leistungen im Lande selbst. Vieles Einzelne ist jedoch auch schon, im Alterthum, sowie besonders in der neueren Zeit, von dort ausgeführt worden. Die grösseren europäischen Museen enthalten zum Theil sehr bedeutsame und wichtige Arbeiten, welche uns charakteristische Beispiele der ägyptischen Kunst darbieten.

Fünftes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des westlichen Asiens.

Allgemeine Bemerkungen.

Ueber die Kunst der alten Völker des westlichen Asiens (diesseits des Indus) besitzen wir nur sehr fragmentarische Kenntnisse; es sind über sie nur ungenügende Berichte von Seiten der Schriftsteller des Alterthums und nur vereinzelte, zum Theil sehr geringfügige Reste ihrer Denkmäler auf unsre Zeit gekommen. Doch scheint es, dass wir nicht mit Unrecht die verschiedenen künstlerischen Bestrebungen, deren Andeutung uns hier begegnet, auf einen übereinstimmenden Grundcharakter zurückführen, sie als ein aus gemeinsamer Wurzel Entsprossenes betrachten können. Denn wir wissen, dass diese Völker zum Theil einem gemeinsamen Stamme (dem syrischen oder semitischen) angehörten, zum Theil das eine von dem andern die Elemente der äusseren Cultur, somit ohne Zweifel auch die künstlerischen Formen, angenommen hatten. Und ebenso wissen wir, dass es bei ihren Kunstwerken, in grösserer oder geringerer Uebereinstimmung, vorzugsweise auf äussere Pracht und Luxus abgesehen war; dass man namentlich glänzende metallische Zierden, Bekleidung des Inneren der Architekturen und auch der Bildwerke durch kostbare Metallstoffe liebte; dass durchgehend der Schmuck prächtig gefärbter, kunstreich gewirkter Zeuge zur Ausstattung dieser Werke als nothwendig befunden ward. Ueber den wichtigeren Punkt der Uebereinstimmung der künstlerischen Formen fehlt es uns zwar an einer, irgendwie genügenden Anschauung; doch sind verschiedene Umstände vorhanden, die uns auch in diesen ein gemeinsames Grundelement voraussetzen lassen. Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung des Einzelnen.

A. Die Denkmäler von Babylon.

§. 1. Architektonische Denkmäler.

In das Dunkel der Urgeschichte hinauf reicht die Blüthe des mächtigen Reiches von Babylon.[1] Die Residenzstadt dieses Namens, am Euphrat belegen, hatte im Lauf der Jahrhunderte eine riesige Ausdehnung gewonnen; sie mass im Durchmesser, sowohl in der Länge als in der Breite, drei geographische Meilen. Die Schriftsteller des Alterthums geben uns über sie und ihre Denkmäler Bericht; die neueren Reisenden haben sie in den, zum Theil weit voneinander entlegenen Trümmerbergen in der Gegend des Ortes Hillah am Euphrat wiedererkannt.

Vor allen war unter ihren Denkmälern ein Heiligthum ausgezeichnet, dessen Gründung in eine, nicht bestimmt berechenbare Frühzeit der Geschichte fällt, und dessen schon die ältesten biblischen Sagen (Genesis, XI, 3) unter dem Namen des Thurmes von Babel gedenken. Es ist der Tempel des Baal oder Belus (auch Grabmal, sowie Burg des Belus genannt), ein massiver Bau von einer gewissen pyramidalen Anlage, der an der Basis 600 Fuss breit und ebenso hoch war, und in acht grossen Absätzen emporstieg. Eine Treppe, die sich um jeden der Absätze umherzog, führte ausserhalb auf die Höhe des Baues empor. In der Mitte der Treppe war ein Rastort mit Ruhesitzen. In dem obersten Absatze fand sich ein Tempel; in diesem aber kein Götterbild, sondern nur ein Ruhebett und ein goldener Tisch für den Gott. Unterwärts war in dem Bau eine zweite Tempelhalle; diese enthielt ein goldnes Colossalbild des Gottes, einen goldnen Thron und Tisch. Ausserhalb stand ein goldner Altar. Der heilige Raum, der den Bau umgab, bildete ein Viereck von 1200 Fuss Breite; eherne Thore führten in sein Inneres. Man hat den Tempel des Baal mit Sicherheit in einem grossen terrassenförmigen Hügel auf der Westseite des Euphrat, der den Namen Birs Nimrod führt, erkannt; dieser Hügel misst 2082 Fuss im Umfange und über 200 Fuss in der Höhe; er enthält noch Theile eines festen Mauerwerkes. Es ist interessant, in dieser ganzen Anlage wiederum die primitive Form der architektonischen Denkmäler, und insbesondere die grösste Aehnlichkeit mit den Teocalli's der alten Mexicaner

[1] Vgl. Heerens Ideen, I, Th. II, S. 131, ff. — Hirt, Geschichte der Baukunst bei den Alten, I, S. 130, ff. — Unter den Reisewerken s. besonders: *Ker Porter, travels in Georgia, Persia, etc.*

zu finden. Es fehlt uns aber an aller besondren Kunde, wieweit und ob überhaupt Anlagen derselben Art sich bei den alten Babyloniern wiederholt haben. — Zu den älteren Monumenten von Babylon gehörte sodann die alte königliche Burg, ebenfalls auf der Westseite des Euphrat belegen; ihre Mauern waren mit bildlichen Vorstellungen, grosse Jagden wilder Thiere enthaltend, geschmückt. Auch von ihr hat man die, zwar minder bedeutsamen Reste gefunden.

Die übrigen Reste von Babylon sind auf der Ostseite des Euphrat belegen. Diese gehören einer jüngeren Zeit an, da sich, nach dem Sturze des alten Reiches von Babylon, durch das Eindringen des nordischen Nomadenvolkes der Chaldäer, ein neues, chaldäisch-babylonisches Reich erhob. Die Blüthe dieses Reiches fällt in die Zeit seines mächtigen Königes Nebucadnezar, um 600 v. Chr. G. Die Chaldäer nahmen Sitte und Bildung der überwundenen Babylonier an; somit werden auch die Werke, die von ihnen als ein neuer Theil der Stadt Babylon errichtet wurden, im Style der alten ausgeführt worden sein. Unter diesen späteren Werken war ein zweiter königlicher Palast, und in dessen Nähe eine Anlage sehr eigenthümlicher Art, ein prächtiger Garten, der sich terrassenförmig erhob. Die Garten-Anlage mass 400 Fuss im Quadrat; mächtige Substructions-Mauern, durch schmalere Gänge getrennt und durch colossale steinerne Deckplatten verbunden, bildeten den Kern der Terrassen; die oberste Terrasse, 50 Fuss hoch, war dem Euphrat am nächsten und erhielt von dem Flusse aus durch ein Pumpwerk die nöthige Bewässerung. Auch Wohngebäude waren auf diesen Terrassen angelegt. Die Folgezeit hat diese Anlage unter die sieben Wunder der Welt gezählt und sie, durch die Benennung der „hängenden Gärten der Semiramis“, in eine halb mythische Periode der Geschichte hinaufgerückt. Der Trümmerberg, der jetzt den Namen El Kassr führt, wird für den Rest des Palastes gehalten; einzelne parallele Mauern mit Gängen dazwischen, in seiner Nähe, erscheinen als die Ueberbleibsel der hängenden Gärten. Der nächste Zweck der Anlage war, wie es scheint, in dem babylonischen Flachlande den Eindruck eines Berggartens zu gewinnen; doch dürfte man auch in dem Terrassenbau eine Erinnerung an die Formen der Stufen-Pyramide, in denen jener alte Baal-Tempel erscheint, finden können. — Zu beiden Seiten der Ruine El Kassr machen sich noch zwei andre Schuttberge bemerklich. Der eine, Mucallibe genannt, bildet ein viereckiges Plateau, auf dem andre Gebäude gestanden haben müssen; man hält ihn für den Rest der Citadelle des neuen Königsschlosses. (Auch eine solche Anlage erinnert an Bauweisen,

die sich auf die Pyramidenform gründen, wie wir wiederum Aehnliches bei den Mexicanern gefunden haben.) Der zweite, sehr ausgedehnte, aber auch sehr formlose Rest wird der Amramshügel genannt.

Von den gewaltigen Umfassungsmauern, die sich um die ungeheure Stadt umherzogen, sind ebenfalls noch Reste zu erkennen. Sie enthielten hundert Thore, deren Pfosten und Oberschwellen ebenso wie die Thürflügel aus Erz gebildet waren.

§. 2. Baustyl der babylonischen Denkmäler.

Ueber die besondre architektonische Ausbildung der Denkmäler von Babylon ist zur Zeit nichts Bestimmtes zu sagen. Seit Jahrtausenden schon sind diese Massen als eine willkommene Steingrube für den Bau benachbarter Städte benutzt worden, und dadurch zu unregelmässigen Schutthaufen zusammengesunken. Das durchaus vorherrschende Baumaterial ist gebrannter Thon, zum Theil von sehr vorzüglicher Beschaffenheit; die Backsteine wurden durch ein Erdharz, zum Theil auch durch Kalkmörtel auf sehr feste Weise verbunden. Ob die Babylonier bei diesem Baumaterial den Säulenbau anwandten, wissen wir nicht; doch liegt in der Beschaffenheit des Materiales kein unmittelbarer Widerspruch gegen diese Annahme, wie uns dies die Ausbildung des Backsteinbaues an den mittelalterlichen Gebäuden des nordöstlichen Deutschlands hinreichend lehrt. Wie weit andre Steinarten, von denen (wie z. B. von Marmor) sich manche Reste unter jenen Schutthaufen gefunden haben, mit den Backstein-Massen verbunden waren, wissen wir ebenso wenig. Ausserdem liegt es aber auch nahe, dass das Erz zur Herstellung architektonischer Formen könne benutzt worden sein; bei den zahllosen Thoren von Babylon wird desselben ausdrücklich gedacht; bei kunstverwandten Völkern wird es ebenso, in Bezug auf andre architektonische Zwecke, erwähnt, und namentlich bei den Phöniciern kommen mehrfach sogar Säulen von Erz, angeblich selbst von Gold, vor. Es ist übrigens mit Bestimmtheit zu erwarten, dass eine genauere Untersuchung der Reste von Babylon manch ein architektonisches Detail ans Licht bringen und eine nähere Anschauung des dortigen Formensinnes gewähren werde. Backsteine mit eingedrückten Schriftzeichen, auch mit Thierfiguren, sind daselbst schon mehrfach gefunden worden. — Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass sich von Gewölben, deren Anwendung man bei dem Material des Backsteines erwarten zu dürfen glaubte, bis jetzt keine Spur gezeigt hat, und dass wenigstens die Schilderung von dem Unterbau der hängenden Gärten mit einer solchen Constructionsweise im Widerspruch steht.

Ueber andre architektonische Denkmäler von Babylonien ist noch weniger bekannt; doch weiss man von ähnlichen Backsteinhügeln, die sich auch noch an andern Orten — zu Ackerkuf, zu Al Hymer, besonders zu Borsippa — vorfinden. — Sodann ist noch des, in der Blüthezeit des Landes sehr ausgebildeten **Wasserbaues** zu erwähnen. Zwischen den beiden Flüssen Euphrat und Tigris belegen, von denen der erste ein ungleich höheres Bett hatte als der andre und stets bis an den Rand mit Wasser gefüllt war, sah sich das Land jährlich einer bestimmt wiederkehrenden Ueberschwemmung ausgesetzt; diese musste unschädlich gemacht und von ihr all derjenige Vortheil gezogen werden, den ein heisses Klima wünschenswerth macht. Aus solchen Verhältnissen entwickelten sich hier vollständig dieselben Erscheinungen, welche das jährliche Uebertreten des Nils bei den Aegyptern hervorgerufen hatte.

§. 3. Bildende Kunst der Babylonier.

Ueber die bildende Kunst der Babylonier ist ebenfalls wenig Bestimmtes zu sagen. An den Backsteinmauern, wie an denen der alten Königsburg von Babylon, sah man Reliefs, die mit bunter Farbe geschmückt waren. Die Götterstatuen, zum Theil colossal, bestanden aus edlen Metallen, Gold und Silber, welche über einen hölzernen Kern gezogen waren; ausser den obengenannten Werken des Baal-Tempels werden ebendaselbst, in andern Berichten, auch noch andre Götterfiguren erwähnt, die mit phantastischen Thierfiguren in Verbindung standen. Von Steinbildern wird seltner gesprochen; an einigen, in den Ruinen von Babylon gefundenen Resten solcher Art, Thierfiguren enthaltend, wird bei der Strenge des Styles die Sorgfalt der Arbeit gerühmt. Am Häufigsten wird der geschnittenen Edelsteine gedacht, und solcher hat sich auch bereits eine beträchtliche Anzahl gefunden; sie dienten theils zum Siegeln, theils als Amulete. Die letzteren, von denen wir die meisten Beispiele besitzen, haben eine Cylinderform; sie sind der Länge nach durchbohrt und auf der Cylinderfläche mit eingegrabenen Darstellungen versehen, welche theils göttliche, theils menschliche, thierische oder phantastische Gestalten, häufig mit einander im Kampfe begriffen, enthalten. Die Arbeit an diesen Cylindern ist von sehr verschiedenem Kunstwerth, insgemein aber macht sich an ihnen ein offner Sinn für die körperliche Form bemerklich. — Neben diesen Arbeiten ist auch der zierlich geschnitzten Stockknöpfe zu gedenken, welche ebenfalls in grösster Masse gearbeitet wurden, da jeder Babylonier, wie seinen Siegelring, so auch seinen Stock trug. — Endlich scheinen die gewebten Teppiche

einen Haupttheil der babylonischen Kunst gebildet zu haben. Auf ihnen sah man wundersam phantastische Gestalten dargestellt. Sie dienten sowohl zum Schmuck der Tempel und selbst der Götterbilder, als auch zum Luxus des Privatlebens.

B. Die Kunst bei den Phöniciern.

Die Phönicier bildeten einen Theil desselben Völkerstammes, welchem die Babylonier angehörten; ihr religiöser Cultus stand in inniger Verbindung mit dem von Babylon. Die Erzeugnisse ihrer Kunstfertigkeit, durch ihre Handelsschiffe über alle Küstenländer des mittelländischen Meeres ausgebreitet, waren schon früh im Alterthume berühmt. Doch sind uns die Eigenthümlichkeiten ihrer Kunst wiederum nur wenig bekannt.

Mancherlei bedeutsame Tempel und andre Architekturen werden sowohl im phönicischen Mutterlande als in den Colonieen dieses Volkes genannt. Was wir über diese wissen, bezieht sich zumeist nur auf die glänzende Ausschmückung, die sie durch edle Metalle, auch durch Glas, das von den Phöniciern frühzeitig erfunden war, erhielten. Des Glases bediente man sich, um damit das Täfelwerk an Wänden und Decken auszulegen. Zu den berühmtesten Tempeln gehören die von Tyrus, die von König Hiram, dem Zeitgenossen der israelitischen Könige David und Salomo, erbaut waren; in den Tempel des Melkarth (Herkules) zu Tyrus soll Hiram goldne Säulen gestellt haben. Carthago besass einen prachtvollen Tempel auf der Burg; an einem andern Tempel, der am Markte von Carthago belegen und dem Apollo geweiht war, hatten die inneren Wände einen Ueberzug von Goldplatten. Ausserdem war Carthago durch seinen grossartigen Hafenbau ausgezeichnet; um den inneren Hafen lief hier eine ionische Säulenstellung, deren Form möglicher Weise eine Nachahmung griechischer Architektur, vielleicht aber auch eine eigenthümliche war, da (wie sich aus mehreren Andeutungen mit Bestimmtheit entnehmen lässt) die ionisch-griechische Säulenordnung ihrem Princip nach aus Asien herstammt. Im Tempel des Melkarth zu Gades (in Spanien) standen eherne Säulen. Der Tempel zu Hierapolis (in Syrien) hatte wiederum im Inneren, an den Thüren, den Wänden, besonders aber an der Decke, reichen Goldschmuck.

Eine, um ein Weniges bestimmtere Anschauung gewinnen wir von dem berühmten, aber nur kleinen Tempel zu Paphos auf der

Insel Cypern.[1] Von ihm, oder vielmehr von der Umfassungsmauer des heiligen Raumes, in dem der Tempel stand, haben sich Ruinen erhalten; seine Façade findet sich mehrfach auf Münzen und Gemmen dargestellt. Jene Umfassungsmauer mass 150 Schritte in der Länge und 100 Schritte in der Breite; sie schloss zwei Höfe ein, von denen der äussere, nach den vorhandenen Trümmern zu urtheilen, eine Säulenstellung enthielt. Im inneren Hofe stand der Tempel. Bei den vollständigeren Darstellungen desselben unterscheidet man an ihm einen höheren Mittelbau, an dessen Obertheil sich fensterartige Oeffnungen befinden, und niedrige, mit Säulen geschmückte Seitenbauten. Da die letzteren mehrfach fehlen, so ist, in Rücksicht auf die conventionelle Behandlungsweise der Architekturen auf den Münzen, anzunehmen, dass sie nur Anbauten, zu untergeordneten Zwecken dienend, ausmachten. An den beiden Ecken des Mittelbaues sind hohe Pfeiler, oberwärts mit gespaltener Spitze, dargestellt; man hält diese für freistehende Denksteine (Obelisken) von symbolischer Bedeutung, doch können sie auch ebenso gut mit der Architektur unmittelbar verbunden gewesen sein; wenigstens erscheinen sie stets mit dem Gebäude auf Einer Plinthe. Vor dem Gebäude befand sich ein halbkreisrunder, von einem Gitter umschlossener Raum, das Gehege für die, der Tempelgöttin geheiligten Tauben.

Was die bildende Kunst der Phönicier anbetrifft, so erscheint uns diese, nach den geringen Andeutungen, die wir über sie besitzen, der babylonischen ganz ähnlich. Auch hier herrscht die Ausführung in edlen Metallen (als Blech, über einen hölzernen Kern gelegt,) vor. Damit verbinden sich manche andre schmückende Stoffe, namentlich Elfenbein, auch Bernstein. Im Erzguss waren die Phönicier gleichfalls sehr erfahren; doch diente dieser, wie es scheint, mehr nur zur Herstellung von Prachtgeräthen. In der Darstellung zeigt sich ebenso viel phantastisches Element; selbst die Götterbilder waren häufig aus thierischen und menschlichen Formen zusammengesetzt. In der Fertigung geschnittener Steine, von denen sich einzelne erhalten haben, in den prachtvollen gewirkten Teppichen stehen die Phönicier ebenfalls den Babyloniern zur Seite.

C. Die Kunst bei den Israeliten.

An die Kunstwerke der Phönicier schliessen sich unmittelbar die der Israeliten an, vornehmlich diejenigen, die unter Salomo zu

[1] Münter, der Tempel der himmlischen Göttin zu Paphos. Zweite Beilage zur Religion der Karthager.

Jerusalem ausgeführt wurden.[1] Die Beschreibung, welche uns die Bücher des alten Testaments von diesen Werken hinterlassen haben, gibt uns im Allgemeinen dieselbe Richtung der Kunst zu erkennen, welche in den Nachrichten von phönicischer Kunst angedeutet ist; auch wird ausdrücklich bemerkt, dass phönicische Künstler an ihrer Ausführung Theil genommen.

§. 1. Die Stiftshütte.

Doch war eine solche Kunstrichtung den Israeliten (die wiederum demselben Stamme der semitischen Völker angehören) schon ursprünglich eigen. Dies bezeugen die prachtvollen Werke, die von ihnen bereits unmittelbar nach dem Auszuge aus Aegypten (um 1500 v. Chr. G.), auf ihrer nomadisirenden Wanderung unter Moses, ausgeführt wurden. Vornehmlich der bewegliche Tempelbau, die sogenannte Stiftshütte.[2] Dies war ein zeltartiger Bau, 30 Ellen lang, 10 Ellen breit und 10 Ellen hoch (die Elle zu 1½ Fuss). Die Seitenwände und die Rückwand bestanden aus Brettern, welche mit Goldblech überzogen waren und silberne Füsse hatten; durch Riegel und Zapfen wurden sie, nachdem sie aufgerichtet waren, fest mit einander verbunden. Die Decke bildete ein prächtiger Teppich mit eingewirkten Cherubgestalten; über ihr lagen noch drei andre Decken. Ein ähnlicher, an fünf Säulen befestigter Teppich bildete die Vorderwand des Zeltes, ein andrer schied im Inneren desselben den heiligen Vorraum von dem Allerheiligsten; der Vorraum hatte 20 Ellen, das Allerheiligste 10 Ellen in der Tiefe. Das Heiligthum umschloss ein Hof von 1000 Ellen Länge und 50 Ellen Breite. Die Umfassung desselben wurde durch 60 hölzerne, mit Silberblech überzogene Pfosten mit ehernen Füssen gebildet, zwischen denen wiederum Teppiche aufgehängt waren. Zur Stiftshütte gehörte sodann noch mancherlei prachtvolles Geräth. Das bedeutsamste Stück unter diesem war die Bundeslade, welche im Allerheiligsten stand: eine hölzerne, mit Goldblech überzogene

[1] Die Literatur über die Bauten von Jerusalem, besonders über den Jehovah-Tempel, ist äusserst ausgedehnt. Kunsthistorische Kritik zeigt sich indess erst in den neusten Schriften, und zwar in denen von Hirt (der Tempel Salomo's, und Gesch. d. Bauk. bei den Alten, I, S. 120 ff.), v. Meyer (der Tempel Salomo's, u. a. a. O.), Stieglitz (Geschichte d. Baukunst, §. 67, ff. u. Beiträge zur Gesch. der Ausbildung der Bauk.); am Gediegensten bei Grüneisen (Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel, im Schorn'schen Kunstblatt, 1831, No. 73, ff.), und Keil (der Tempel Salomo's, 1839).

[2] II. Buch Mosis, c. 25—27.

Kiste, in der die mosaischen Gesetztafeln aufbewahrt wurden; über ihr der sogenannte Gnadenstuhl, die Kaporeth, — ein massiv goldner Deckel, auf dem sich zwei goldne Cherubgestalten erhoben. Die Cherubim waren phantastische Gestalten, im Charakter der asiatischen Anschauungsweise; die menschliche Gestalt war an ihnen vorherrschend, damit verbanden sich Flügel und andre thierische Theile. In dem heiligen Vorraum der Stiftshütte stand der Tisch, auf den die Schaubrode gelegt wurden, von Holz, mit Goldblech überzogen, und der massiv goldne Leuchter, dessen sieben Arme in blumiger Gestalt gebildet waren; dazu gehörte mannigfaches Geräth, das ebenfalls von Gold gearbeitet war. Vor der Stiftshütte endlich ward der grosse Opferaltar, von Holz und mit Erz überzogen, aufgestellt; zu ihm gehörte mancherlei ehernes Opfergeräth. — Auch noch von andern Kunstarbeiten ähnlicher Art ist zur Zeit des israelitischen Zuges die Rede; unter diesen sind das Götzenbild des goldenen Kalbes und das Bild der ehernen Schlange zu nennen, sowie mehrfach auch der Arbeit geschnittener Steine gedacht wird.

§. 2. Der Tempel zu Jerusalem.

Der kleine Bau der Stiftshütte ward unter der Regierung des prachtliebenden Salomo (um das Jahr 1000 v. Chr. G.) durch einen massiven Tempel, auf dem Berge Moriah zu Jerusalem, ersetzt.[1] Die Anlage des Tempels folgte dem Plane der Stiftshütte, so jedoch, dass der letztere, in seinen Maasen sowohl als in seinen Theilen, erweitert ward. Die Steine dazu wurden im Bruch behauen und fertig zur Baustelle gebracht; König Hiram von Tyrus sandte, auf Salomo's Begehren, für das Holzwerk des Baues Cedern vom Libanon, und einen Werkmeister, Hiram oder Huram Abif, „der war ein Meister in Erz, voll Weisheit, Verstand und Kunst, und wusste zu arbeiten in Gold, Silber, Erz, Eisen, Stein, Holz, Purpur, Scharlach, Byssus, und zu graben in edlen Steinen und allerlei künstlich zu machen, was man ihm vorgab."

Sehr bedeutend waren die Vorarbeiten zum Bau des Tempels. Der Gipfel des Berges Moriah bot keine genügende Fläche dar, um ausser dem heiligen Gebäude auch die Vorhöfe, deren man bedurfte, anlegen zu können. Zu diesem Behufe liess Salomo auf der Ostseite des Berges, aus dem Thale des Baches Kidron, eine mächtige Substructions-Mauer aufführen, den Zwischenraum

[1] S. vornehmlich Buch I. der Könige, c. 6 u. 7; Buch II. der Chronik, c. 3 u. 4.

mit Erde ausfüllen und so die obere Fläche des Berges erweitern. In späterer Zeit (besonders, wie es scheint, unter Herodes d. Gr.), als man die Umgebungen des Heiligthums noch mehr zu erweitern für nöthig befand, wurden ähnliche Substructions-Mauern auch an den übrigen Seiten des Berges angelegt; dieser colossale Unterbau ward von den alten Schriftstellern unter die merkwürdigsten Werke der Erde gerechnet. Die, zwar bedeutenden Reste, die sich von ihm erhalten haben, sind das einzige Zeugniss des Jehovah-Tempels, das seine Zerstörung überdauert hat.

Der Tempel selbst, dessen Vorderseite nach Osten belegen war, bestand zunächst aus dem Sanctuarium (dem Allerheiligsten), welches im Inneren 20 Ellen in der Breite, Länge und Höhe mass, und aus dem heiligen Vorraume, der, bei 20 Ellen Breite, 40 Ellen Länge und 30 Ellen Höhe hatte. Ueber dem Sanctuarium befanden sich, wie es scheint, Oberkammern (Alijoth), durch welche das Aeussere des Hauptbaues — des eigentlichen Tempelhauses — gleiche Höhe erhielt. Auswendig um das Tempelhaus, und zwar an seinen Seiten und an der Hinterfront, lief ein Anbau umher, der etwa um ein Drittel niedriger war als jenes; er bestand aus Kammern in drei Stockwerken, deren jedes im Lichten 5 Ellen Höhe hatte. Die Kammern des unteren Stockwerkes waren 5 Ellen, die des mittleren 6, die des oberen 7 Ellen breit, woraus hervorgeht, dass die Mauer des Tempelhauses in gleichem Maase nach oben zu, und zwar in grossen Absätzen, abnahm; auch wird ausdrücklich erwähnt, dass die Balken des Anbaues, ohne in die Tempelmauer selbst einzugreifen, auf diesen Absätzen ruhten. Die Seitenkammern dienten vermuthlich zur Aufbewahrung der Tempelschätze, heiliger Geräthe u. dergl.; sie hatten ihren besonderen Eingang an der Südseite, und eine Wendeltreppe führte aus dem unteren in die oberen Stockwerke. An der Vorderseite des Tempelhauses war eine Vorhalle (Ulam) angelegt, welche, bei der gleichen Breite von 20 Ellen, 10 Ellen in der Tiefe hatte. Die Höhe der Halle wird auf 120 Ellen angegeben. Ein solches Höhenmaas steht aber ausser allem Verhältniss, sowohl zu der Breite und Tiefe der Halle selbst (auch wenn wir diese Maase nur vom Inneren verstehen, und für die äussere Breite der Basis eine ungleich grössere Ausdehnung annehmen, somit der Vorhalle im Aeusseren etwa eine pyramidale Gestalt geben wollten), als zu allen übrigen Maasen des Tempels; haben wir zu dem Höhenmaas des Tempelhauses auch noch einige Ellen für den Sockel und für die Decke zuzuzählen, so würde doch immer ein Vorbau solcher Art mindestens viermal so hoch erscheinen,

und die ganze übrige Anlage würde gegen ihn, zumal wenn man sich ihn in jener pyramidalen Gestalt denkt, zu einem ganz unscheinbaren Nebenwerk hinabsinken. Es ist aber, mit Ausnahme der, nur ein einziges Mal (Chronik II, c. 3, 4) vorkommenden Maassbestimmung von 120 Ellen Höhe, keine Angabe vorhanden, die auf eine so ausgezeichnete Bedeutung der Vorhalle schliessen lässt. Man hat demnach schon vielfach diese Maassbestimmung als eine irrthümliche, etwa als einen Schreibfehler, angefochten, und auch wir können sie nicht als zuverlässig anerkennen. Geht man aber einmal von ihr ab, so ist zugleich wohl zu bemerken, dass wir alsdann überhaupt nichts Bestimmtes über die Höhe der Halle vor uns haben, und dass kein dringender Grund vorhanden ist, ihr eine anderweitig ausgezeichnete, wenn auch minder verhältnisslose, Höhe zu geben. Für den Fall, dass die Halle das Tempelhaus gar nicht oder nicht wesentlich an Höhe überragte, dürfen wir uns die Façade des Gebäudes ungefähr der des Tempels von Paphos ähnlich denken; wenigstens waren auch bei diesem, wie oben bemerkt, untergeordnete Anbaue auf den Seiten mit einem höheren Mittelbau verbunden.

Die Umfassungsmauern des Tempelhauses waren aus Steinen aufgeführt; ihre grosse Stärke, vornehmlich am Untertheil, gibt das bedeutende Steigen der Breite in den oberen Räumen der Seitenkammern zu erkennen. Das Innere der heiligen Räume aber war, die Einrichtung der Stiftshütte nachahmend, durchaus mit Holz bekleidet und mit prachtvollem Goldüberzuge versehen. Der Fussboden bestand aus Cypressenholz, die Decke und das Täfelwerk der Wände aus Cedernholz. Aus Cedernholz bestand auch die Wand, die das Allerheiligste von dem heiligen Vorraum trennte; die in dieser Wand befindliche Thür aber war von wildem Oelbaumholz, die Thür dagegen, die aus der Vorhalle in den Tempel führte, aus Cypressenholz. Auch die Thüren, die sich in goldnen Angeln bewegten, waren mit Gold bekleidet. Alles Täfelwerk an Wänden und Thüren, in den beiden Räumen des Tempels, war mit plastischem, getriebenem Bildwerk geschmückt, Palmen, Coloquinthen und Cherubim darstellend. Ueber der Thür, die in das Allerheiligste führte, war eine kettenförmige goldne Verzierung angebracht; diese Thür stand offen, doch ward die Einsicht in das Allerheiligste, wie in der Stiftshütte, durch einen prächtigen Vorhang mit eingewirkten Cherubim verdeckt. An dem Obertheil der Wände des heiligen Vorraumes waren Fenster von einer, wie es scheint, gitterartigen Form angebracht, die ohne Zweifel nur zum Abzuge des Weihrauches dienten. — Die Oberkammern über

dem Allerheiligsten waren an ihren Wänden ebenfalls mit Gold überzogen.

Im Allerheiligsten war die mosaische Bundeslade aufgestellt. Zu ihren Seiten hatte Salomo noch zwei colossale Cherubgestalten errichten lassen, von Holz und mit Gold überzogen, 10 Ellen hoch und mit 5 Ellen langen ausgebreiteten Flügeln, von denen die inneren Flügel der beiden Gestalten aneinanderstiessen, während die äusseren die Seitenwände des Gebäudes berührten. Im Heiligen standen ein Räucheraltar, von Holz und mit Goldblech überzogen, zehn goldene Leuchter und zehn Schaubrodtische, sammt dem dazu gehörigen goldenen Geräth, alles dies so gebildet, wie Leuchter, Tisch und Geräth in der Stiftshütte beschaffen gewesen waren.

Der Tempel war von zwei Höfen umgeben. In dem inneren Hofe befanden sich colossale Werke von Erz, welche die vorzüglichsten Zierden in der äusseren Erscheinung der Tempelanlage bildeten. Vor Allem interessant sind unter diesen Arbeiten zwei mächtige Säulen, die von Hiram Abif in Erz gegossen wurden; ihre Schäfte hatten 18 Ellen Höhe bei 4 Ellen Durchmesser, sie waren innen hohl und bestanden aus 4 Finger dicker Metallmasse; die Kapitäle, welche auf die Schäfte aufgesetzt waren, hatten 5 Ellen Höhe. Diese Kapitäle waren sehr reich verziert; die bezüglichen Stellen des alten Testaments geben davon ausführliche Beschreibungen, die aber nicht geeignet sind, eine klare Anschauung zu vermitteln. Nur soviel lässt sich aus diesen Stellen entnehmen, dass die Kapitäle in (wie es scheint) zwei Haupttheile zerfielen, von denen der obere ausgebaucht war; dass um die Kapitäle zwei Reihen von je hundert Granatäpfeln herumliefen; dass an diesen Granatäpfelreihen sich ein kettenförmiges, gitterähnliches Geflecht befand; und dass ausserdem, ohne Zweifel an dem oberen Theile, des Kapitäls, eine lilienförmige Verzierung angebracht war. Wir haben zu geringe Kenntniss von den Formen der westasiatischen Architektur, um bestimmte Analogieen auf diese unbestimmten Angaben anwenden zu können. Man hat, um die letzteren anschaulich zu machen, die ägyptischen Formen in Betracht gezogen; doch scheinen diese wenig Uebereinstimmung zu bieten, wie überhaupt in der Anlage des Tempels von Jerusalem Nichts bemerklich wird, was auf ein unmittelbares Verhältniss zur ägyptischen Architektur hindeutete. Näher dürfte ein Vergleich mit den Säulen von Persepolis (vergl. unten) liegen; wenigstens bestehen auch hier die Säulenkapitäle (diejenigen, die nicht durch Thierformen gebildet werden) aus mehreren Abtheilungen, und es kommt bei ihnen zugleich eine Art von Perlenschnüren

vor, die jenen Granatäpfelreihen auf gewisse Weise zu entsprechen scheint, wie denn überhaupt die Form des Perlenstabes der asiatischen (und durch ihre Vermittelung der griechischen), nicht aber der ägyptischen Architektur angehört. — Die Säulen standen vor der Vorhalle des Tempels, die eine zur Rechten, die andre zur Linken. Neuere Forscher [1] haben die Meinung aufgestellt, dass sie unmittelbar mit der Tempelarchitektur verbunden waren und zum Tragen des Hallendaches dienten; dagegen ist die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme durch die jüngste Kritik des biblischen Textes wieder in Zweifel gesetzt. [2] Ueberdies scheint die grosse Sorgfalt, die in der Beschreibung des Tempelbaues den Säulen gewidmet wird, und besonders der Umstand, dass sie sogar durch die Ertheilung besondrer Namen, als Werke von eigenthümlich abgeschlossener Bedeutung dargestellt werden, dafür zu sprechen, dass sie nicht die Theile eines grösseren Ganzen, sondern selbständige Werke bildeten. Die eine Säule war nämlich **Jachin** (d. h. „er stellt fest“), die andre **Boas** (d. h. „in ihm ist Stärke“) benannt. Sie sind somit nur als ein symbolisches Zubehör des Tempels zu betrachten und, mehr als den ägyptischen Obelisken, den verschiedenen freistehenden Säulen und reichausgebildeten Denkpfeilern zu vergleichen, die sich in den althindostanischen Tempelhöfen finden. Dass wir im Uebrigen von freistehenden Säulen wenig wissen, darf uns hiebei nicht befremden, da uns ja eben die gesammte westasiatische Kunst so wenig bekannt ist.

Ausser den Säulen standen im inneren Tempelhofe die mächtigen, gleichfalls ehernen **Opfergeräthe**. Unter diesen ist zunächst der eherne Brandopferaltar, von 20 Ellen Länge und Breite und 10 Ellen Höhe, zu nennen. Sodann das sogenannte „eherne Meer“, ein rundes Wasserbecken, welches zur Reinigung der beim Opfer beschäftigten Priester diente; es war aus Erz gegossen, eine Handbreit dick, hatte 5 Ellen Höhe, 10 Ellen Durchmesser, und seine Gestalt glich einem Becher oder einer aufgeblühten Blume; zwölf eherne Rinder, mit den Köpfen nach aussen gekehrt, trugen dasselbe. (Vielleicht strömte das Wasser aus den Mäulern der Rinder.) Dann die zehn ehernen Gestelle, welche die Becken zur Abwaschung des Opferfleisches trugen; sie bildeten grosse, kunstreich gearbeitete und mit Löwen, Stier- und Cherubimfiguren verzierte Kasten und standen auf Rädern. Dazu kam endlich eine Menge kleineren Opfergeräthes.

[1] Von Meyer und Grüneisen, a. a. O.

[2] Durch Keil, a. a. O., S. 80, ff.

Der **innere Hof** des Tempels war gegen den äusseren zu etwas erhöht. Er wurde von diesem durch eine Fundamentmauer von Steinen und durch ein hölzernes Geländer von Cedernbalken abgetrennt. Der **äussere Hof** umgab den inneren auf allen Seiten; er war durch eine Mauer abgeschlossen, an welcher Gemächer und Portiken hinliefen. Thore mit ehernen Flügeln führten in den äusseren, wie in den inneren Hof. Nur in jenen hatte das Volk Zutritt; der innere Hof war für die Priester bestimmt, die allein auch nur den Tempel betreten durften. In das Allerheiligste des Tempels, das stets den Blicken der Menschen durch jenen Vorhang verhüllt blieb, durfte nur der Hohepriester, und jährlich nur Ein Mal, eintreten.

Ungefähr 420 Jahre nach seiner Erbauung ward der Tempel Salomo's durch Nebucadnezar zerstört; die glänzenden Prachtgeräthe wurden nach Babylon entführt. Nachdem die Juden aus dem Exil zurückgekehrt waren, bauten sie (gegen Ende des sechsten Jahrhunderts vor Christi Geburt) den Tempel neu; aber der Neubau war nur ein Schatten von der Pracht und Herrlichkeit des alten Tempels. — Zwanzig Jahre vor Christi Geburt, unter der Regierung des prachtliebenden Königes der Juden, Herodes des Grossen, begann ein zweiter Neubau, der den alten Ruhm des Salomonischen Tempels wiederherstellen sollte. Der Tempel und die Höfe wurden in den Hauptelementen der Anlage dem ursprünglichen Bau ähnlich aufgeführt; der Baustyl aber war der, in jener Zeit bereits weit verbreitete griechische. Den beiden Vorhöfen wurde jetzt noch ein dritter, für die Heiden, hinzugefügt; glänzende Hallen zogen sich an den Wänden der Höfe hin. Die Augenzeugen wissen die Pracht des neuen Tempels nicht genug zu rühmen. Aber er stand nur 70 Jahre. Als Titus Jerusalem eroberte, ward er aufs Neue zerstört. — Zum vierten Male wurde ein Neubau unternommen. Kaiser Julian, der, dem immer mächtiger aufstrebenden Christenthum gegenüber, die Herrlichkeit der alten Welt zurückzuführen gedachte, liess mit Eifer das Werk beginnen. Aber furchtbare Flammenkugeln, so berichtet ein Schriftsteller jener Zeit,[1] brachen häufig aus dem Boden hervor und vereitelten alle Anstrengung. — Heute steht an der Stelle des Jehova-Tempels die Moschee Omar's.

§. 3. Salomo's Schloss und andre Werke.

Ausser dem Tempel wurden durch Salomo aber auch noch andre Anlagen von grossartiger Pracht aufgeführt. Dahin gehört vornehmlich sein königliches Schloss, welches den Namen vom

[1] Ammianus Marcellinus, 23, 1.

Walde Libanon führte.[1] Mächtige Säulenhallen, unter denen namentlich eine Gerichtshalle angeführt wird, bildeten die vorderen Räume des Schlosses; die hinteren enthielten die Wohnung. Man könnte diese Anlage mit den ägyptischen Königspalästen vergleichen; ebensogut passt aber auch der Vergleich mit den Palästen der Perser (im Folgenden das Nähere). Der Palast von Persepolis zeigt im Allgemeinen dieselbe Anlage; das Material des Cedernholzes, aus dem die Säulen und das Balkenwerk des Salomonischen Baues ausgeführt waren, stimmt mit dem Palaste von Ekbatana (nicht aber mit den ägyptischen Palästen) überein; so auch die kostbaren Stoffe, besonders des Goldes, dann auch des Ebenholzes und Elfenbeins, deren man sich (wie bei dem Tempel) durchweg zur Auszierung des Schlosses bedient hatte.

Als ein besonderes Prachtwerk wird Salomo's Thron beschrieben, der aus Gold und Elfenbein gefertigt und mit Löwengestalten an den Lehnen und auf beiden Seiten der sechs Stufen geschmückt war. — Als eines glänzenden Prachtbaues aus etwas späterer Zeit ist schliesslich noch des „elfenbeinernen Hauses“ zu gedenken, welches König Ahab hatte erbauen lassen.[2]

D. Die Kunst bei den Medern und Persern.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Verschieden von dem Stamme der bisher betrachteten semitischen Völker waren diejenigen, die, den Stamm der Iranier bildend, östlich vom Tigris, bis zum Indus hin, wohnten, und unter denen die Meder und Perser, vornehmlich die letzteren, unsre Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Der unmittelbare politische Zusammenhang aber, in dem sie mit jenen Völkern standen, führt uns auch hier auf das Bild derselben Entwickelung der Cultur im Allgemeinen, sowie der Hofsitte und der dem Herrscherglanze dienenden Kunst insbesondere. Denn aus dem Sturze des alten babylonischen Reiches, welches auch über diese Völker sich erstreckt hatte, erhob sich, am Ende des achten Jahrhunderts vor Christi Geburt, das Reich der Meder, und das kräftige, aber ungebildete Volk, welches in ihnen zur Herrschaft gelangte, machte nunmehr die vorgefundene Cultur zu seiner eignen. Derselbe Fall trat ein, als sich, in der Mitte des sechsten Jahrhunderts, die Perser aus der Dienstbarkeit

[1] Buch I. der Könige, c. 7, 1—8; c. 10.
[2] Buch I. der Könige c. 22, 39. (Vgl. Amos, c. 3, 15.)

der Meder befreiten, die Herrschaft an sich rissen und die Gewalt ihrer Waffen fast über den ganzen Orient ausbreiteten. Dies sind Erscheinungen, die sich fort und fort in der Geschichte von Asien wiederholen.

Die Blüthe des Perserreiches währte zwei Jahrhunderte hindurch, bis ihr, nach der Mitte des vierten Jahrhunderts, durch Alexander den Grossen ein Ende gemacht ward. Glänzende Denkmäler wurden als die Zeugnisse dieser Blüthe aufgeführt.[1] Was wir über sie, so wie über die Denkmäler der medischen Zeit, wissen, stimmt wesentlich mit den eben besprochenen Kunstrichtungen überein; aber ein günstiges Geschick hat zugleich einige Reste dieser Denkmäler auf unsre Zeit kommen lassen, die für uns um so unschätzbarer sind, als sie nicht blos an sich ein reichhaltiges Interesse gewähren, sondern zugleich die einzigen zureichenden Urkunden für die künstlerische Bildung des gesammten westasiatischen Alterthums ausmachen. Denn als solche haben wir sie in der That zu betrachten, theils aus den allgemeinen historischen Gründen, die ich eben angeführt habe, theils in Rücksicht auf den Umstand, dass sie schon an sich eine hohe Ausbildung zeigen, die nicht plötzlich erfunden werden konnte und die auch nicht auf einer fremden Kunstbildung (wie z. B. auf der ägyptischen) begründet ist; ja, in gewissen Einzelheiten, sieht man hier die Erzeugnisse einer schon ausartenden Kunst, was mit der späten Zeit der Ausführung der persischen Denkmäler, im Verhältniss zu der frühen Blüthe der asiatischen Cultur, zur Genüge übereinstimmt. Wir werden somit gewiss nicht irren, wenn wir diese Denkmäler, zwar nicht in all ihren besondern Eigenthümlichkeiten, doch in der allgemeinen Richtung des künstlerischen Sinnes, der sich an ihnen ausspricht, als maassgebend und charakteristisch für die gesammte Kunst des westlichen Asiens, für die uns sonst eine nähere Anschauung fehlt, betrachten.

§. 2. Die persischen Residenzstädte.

In der Glanzzeit des persischen Reiches waren es besonders drei Städte, in denen die Könige der Perser, je nach dem Wechsel der Jahreszeiten, ihr Hoflager nahmen: Ekbatana in Medien, Susa

[1] Heeren's Ideen I, Th. I. — Vgl. Hirt, Gesch. d. Bauk., I. S. 160 ff. — Unter den bildlichen Darstellungen der persischen Denkmäler ist für den kunsthistorischen Zweck fast allein genügend *Ker Porter, travels in Georgia, Persia, etc.* Ausserdem sind noch brauchbar: *Morier, journey through Persia,* und desselben *second journey;* sowie *Ouseley, travels in var. countries of the east.*

und Babylon. Ekbatana war die Residenz des medischen Reiches gewesen und ihre Burg schon beim Beginn der Mederherrschaft auf grossartige Weise angelegt worden. Auf einer Anhöhe stieg sie, an die babylonischen Terrassenbauten erinnernd, in sieben Absätzen empor; die übereinander emporragenden Mauerzinnen der Absätze erglänzten in verschiedenen Farben, von den beiden obersten Zinnen war die eine versilbert, die andre vergoldet. Am Fusse der Burg lag der königliche Palast; die Säulen, das Balkenwerk und das Täfelwerk der Wände bestand hier aus Cedern- und Cypressenholz, wiederum aber war dasselbe durchaus mit Gold- und Silberblech überzogen. Selbst die Ziegel der Eindachung bestanden aus Gold und Silber. Auf dieselbe Weise war auch der dortige Tempel der Göttin Anahid eingerichtet. Die, zwar geringen, Reste von Ekbatana hat man in der Nähe des heutigen Hamadan entdeckt; die Säulenfragmente, die sich hier vorgefunden haben, namentlich Basis und Schaft einer Säule,[1] stimmen ganz mit den Formen der persepolitanischen Architektur überein. — Von Susa, dessen Erbauung den ersten persischen Herrschern zugeschrieben wird und das in nicht bedeutender Entfernung von der Grenze des babylonischen Landes lag, wissen wir aus bestimmten Nachrichten der Alten, dass es in der Bauweise von Babylon angelegt war. Auch diese Residenz zeichnete sich durch prachtvolle Anlagen aus. Man hat, wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit, ihre Stelle in der Gegend des heutigen Schusch wiedergefunden, wo sich sehr bedeutende Hügel von Backsteinen, denen von Babylon gleich, zeigen.

Das eigentliche Heiligthum des persischen Reiches, der Ort, der in der Blüthezeit des Reiches durch die bedeutsamsten Monumente verherrlicht ward, war der alte Stammsitz der persischen Herrscher, in den fruchtbaren Flussthälern von Merdascht und Murghab, nördlich von Schiras. Hier war die alte Burg des königlichen Geschlechtes; hier wurden die Gebeine der Könige bestattet und die Stelle ihrer Rast durch glänzende Denkmäler bezeichnet; hier erhub sich, zur Seite dieser Denkmäler, ein neuer, umfangreicher Palast, der zu einem Sinnbilde der Herrschermacht gestaltet ward. In einer Strecke von ungefähr zwölf Meilen dehnen sich die Reste dieser Anlagen hin, und sie eben sind es, die uns ein näheres Bild der persischen Kunst geben. Der ursprüngliche Name des Ortes war Pasargadä (d. i. Perserlager), was die Griechen in Persepolis übersetzten. Doch unterscheiden die

[1] Abbildung bei *Morier, second journey*, p. 269.

griechischen Schriftsteller beide Namen insgemein so, dass sie unter dem ersteren die alte Residenz (die nördlicher belegene, in der Gegend von Murghab), unter dem Namen Persepolis den jüngeren Reichspalast (weiter südlich, in der Gegend von Merdascht) begreifen.

§. 3. Das Grabmal des Cyrus.

Die Gegend von Murghab enthält mancherlei Reste, die indess nicht genügen, um uns von dem alten Pasargadä eine nähere Anschauung zu geben. Doch hat sich dort ein höchst merkwürdiges Denkmal erhalten, welches gegenwärtig als das Grabmal der Mutter Salomo's benannt wird und in dem man das Grabmal des ersten Königs der Perser, des Cyrus, erkannt hat, von welchem eine genaue Beschreibung auf unsre Zeit gekommen ist. Die Anlage des Denkmales und die ursprüngliche Auszierung desselben erinnern auffallend an babylonische Vorbilder. Es ist ein pyramidaler Bau, aus colossalen weissen Marmorblöcken aufgeführt, an der Basis 44 Fuss lang und 40 Fuss breit, sowie im Ganzen einige 40 Fuss hoch; es steigt in sieben Stufen empor und auf der oberen Fläche findet sich ein steinernes Häuschen mit giebelförmigem Dache (gleichfalls von Marmor), welches letztere mit einem einfach feinen Gesimse von der Wandfläche absetzt. Dies Häuschen enthielt den goldnen Sarg des Königes und ein Lagerbett mit goldnen Füssen, das mit einem Teppich von babylonischer Arbeit bedeckt war, und auf welchem Prachtgewande, Schmuck und Waffen des Königes lagen. Von einer Säulenstellung, die das Denkmal umgab, haben sich ebenfalls Reste gefunden.

§. 4. Die persischen Felsengräber.

Die Gräber der späteren Könige gehören der Gegend des alten Persepolis an. Es sind ihrer sechs; vier liegen an dem Felsberge, der den Namen Nakschi-Rustam führt; zwei (von denen das eine dem Darius Hystaspis angehört) an dem Berge Rachmed, vor dem sich die Trümmer des Palastes von Persepolis ausbreiten. Diese Gräber weichen jedoch in ihrer Anlage von der des ebenbeschriebenen wesentlich ab. Es sind in den Felsen gearbeitete Kammern mit verschlossenem und verborgenem Eingange, an dem Acusseren der Felswand durch eine ausgemeisselte Façade bezeichnet. Das architektonische Gerüst dieser Façade ist bei allen von übereinstimmender Anordnung, an sich zwar einfach, doch durch bildnerische Zierden bereichert, und zunächst insofern sehr interessant, als es für das Ganze der persischen Architektur einen wichtigen Anknüpfungspunkt

darbietet. Es besteht nemlich aus einer Reihe schlanker Halbsäulen, in deren Mitte eine Thür angedeutet ist und über denen ein mehrfach gegliedertes Gebälk ruht. Die Halbsäulen haben keine weitere Zierde als das Kapitäl, das zumeist in sehr eigenthümlicher Form erscheint; es hat vorherrschend die Gestalt zweier, nach den Seiten hinausragender Thiere, Einhörner, die mit den Leibern zusammenhängen (ohne Zweifel eine Composition von symbolischer Bedeutung); zwischen den Hälsen der Thiere tritt die Stirn eines Balkenwerkes vor, welches offenbar einen Queerbalken andeutet, auf dem der Architrav des Hauptgebälkes ruht. Das letztere erinnert, wenn ebenfalls auch nur in einfacher Weise, an die Formen der griechisch-ionischen Architektur und gibt eins der Zeugnisse, wie die letztere aus der Architektur des westlichen Asiens hervorgegangen ist. Es ist ein dreitheiliger Architrav, von einer schlichten Hängeplatte bekrönt, unter welcher eine Art von Zahnschnitten (oder kleinen Sparrenköpfen) hinläuft. Ueber dieser Architektur erhebt sich ein andres, schmaleres Gerüst, eine Art von prächtigem Thronbau, der indess grösstentheils durch die Darstellung menschlicher Figuren ausgefüllt wird; an den Füssen dieses Gerüstes bemerkt man die Glieder, aus denen die sogenannte attische Säulenbase der griechisch-ionischen Architektur gebildet wird: Pfühle, mit Kehlen wechselnd. Diese Glieder sind mit feinem architektonischem Gefühl gebildet; doch erscheinen sie hier in so vielfacher Wiederholung, dass ihre Wirkung wesentlich geschwächt wird, und dass man schon hierin den Charakter einer ausartenden Architektur angedeutet sieht. Von den Bildwerken der Grabfaçaden wird später gesprochen werden. — Grabfaçaden von verwandter Beschaffenheit hat man auch in Medien, zu Bisutun und Hamadan, entdeckt.

§. 5. Der Palast von Persepolis.

Bei weitem das merkwürdigste Denkmal der persischen Kunst bilden indess die Reste des grossen Palastes von Persepolis, die gegenwärtig den Namen Tschil-Minar (die vierzig Säulen) führen. Sie erheben sich auf einer Abdachung des Berges Rachmed, dessen Gestein, ein schöner schwarzgrauer Marmor, zu ihrer Aufführung benutzt ward. An babylonische Anlagen erinnernd, steigen sie in mehreren breiten Terrassen empor; auf diesen waren die einzelnen Gebäude vertheilt; das Ganze umfasste einen Raum von 1400 Fuss Länge und 900 Fuss Breite. Zur Seite der niedrigsten Terrasse bildet eine breite Doppeltreppe, an den Wänden der Terrasse aufsteigend, den Zugang. Die Treppe führte zu

einem Portikus, von dem noch auf beiden Seiten die starken Eingangspfeiler stehen; an diesen sieht man colossale phantastische Thiergestalten ausgehauen, die mit ihren Vordertheilen aus der Masse der Pfeiler vortreten, wohl die Wächter des Thores. Zwischen den Pfeilern standen vier Säulen. Eine zweite Doppeltreppe, an ihren Wänden mit zahlreichen Reliefbildern geschmückt, führt auf die zweite Terrasse, und zwar zunächst zu einem ausgedehnten Säulenbau, der aus einer grösseren Säulenhalle in der Mitte und schmaleren Hallen auf den Seiten bestand; eine Anzahl dieser Säulen steht noch aufrecht. Seitwärts von den Säulenhallen finden sich die Umfassungsmauern eines andern grossen Gebäudes mit seinen Portalen, das wiederum reichen Schmuck an Reliefbildern hat und vor dessen Vorderseite ein Paar Pfeiler mit ähnlichen Wunderthieren, wie die vorhin bezeichneten, errichtet sind. Auf der dritten Terrasse endlich liegen mehrere Gebäude von verschiedener Anlage, zum Theil mit Säulensälen, an ihren Wänden ebenfalls mit Bildwerken geschmückt. Diese letzteren waren die eigentlichen Wohnräume des Palastes.

In Bezug auf die architektonische Ausbildung kommen vornehmlich die Säulen der grossen vierfachen Halle und die Portale in Betracht. Die Säulen sind von eigenthümlich schlanker und leichter Gestalt; die der grossen Halle haben bei 55 Fuss Höhe nicht volle 4 Fuss im unteren Durchmesser. Ihre Schäfte sind, mit reinem künstlerischen Gefühle, geschmackvoll kannelirt, und zwar wiederum ganz nach Art der griechisch-ionischen Säulen (mit tiefen Kanälen und Stegen zwischen diesen); sie haben eine Basis von eigenthümlich weicher Formation (über der Plinthe ein hohes, umgekehrtes Karnies mit zierlichen Blättern, darüber ein Pfühl und Rundstab) und reichgebildete Kapitäle, die jedoch nach den verschiedenen Stellen der Säulen wechseln. In den Seitenhallen des grossen Säulenbaues auf der zweiten Terrasse bestehen sie nemlich, wie insgemein an den Wandsäulen der Grabfaçaden, aus gedoppelten Halbthieren (Einhörnern oder Stieren), zwischen deren Hälsen ohne Zweifel, wie dort, ein Gebälk eingelegt war. An der Mittelhalle aber haben die Kapitäle eine gänzlich verschiedene, mehrfach zusammengesetzte Gestalt. Der untere Theil hat die Form eines bauchigen Gefässes, darüber erhebt sich ein schlankes kelchartiges Glied; beide sind verziert, namentlich mit Perlenstäben und Perlenschnüren. Ueber dem letzteren Gliede ist dann noch ein Aufsatz von ganz eigenthümlicher Form; nach seinen vier Seiten springen nemlich Doppelvoluten hinaus, die ganz den Voluten des griechisch-ionischen Kapitäles entsprechen, doch so, dass diese Verzierung

nicht, wie es dort ihrer Natur gemäss der Fall ist, horizontal liegt, sondern aufrecht steht. Aehnlich sind die Säulen des Portikus auf der ersten Terrasse gebildet; doch sind hier die Voluten sogar zwiefach (nebeneinander) wiederholt. Die ganze Zusammensetzung dieser Kapitäle sowohl, als die besondere Weise, wie die Voluten angewandt sind, ist übrigens nur dann zu begreifen, wenn wir, wie ich schon mehrfach bemerkt habe, die persepolitanischen Denkmäler als Werke betrachten, die am Schlusse einer lange fortgesetzten (und auch wohl mehrfach umgewandelten) Kunstbildung stehen, die einer schon ausartenden Kunst angehören und somit nothwendig auf ursprünglich einfachere Verhältnisse zurückgeführt werden müssen. So bin ich z. B. überzeugt, dass jene Voluten ursprünglich so angewandt waren, wie es bei der griechisch-ionischen Architektur der Fall ist; ja, wenn wir der kleinen Zeichnung trauen dürfen, die uns einer der neueren Reisenden [1] von einem Felsengrabe zu Nakschi-Rustam geliefert hat, so finden wir an den Halbsäulen desselben wirklich (statt der sonst üblichen Einhorn-Kapitäle) einfache Voluten ganz nach ionischer Art. — Von dem Gebälk der Säulenhallen haben sich keine Reste gefunden; dieser Umstand und die ausserordentliche Schlankheit der Säulen lässt uns mit Bestimmtheit annehmen, dass das Gebälk aus dem leichten Material des Holzes gearbeitet war, ohne Zweifel aber auch einen ähnlich reichen Schmuck hatte, wie das Balkenwerk des Palastes von Ekbatana. Für die Form des Gebälkes geben uns die Felsengräber das nächste Vorbild; doch werden wir uns dasselbe, bei der zierlicheren Gestaltung der Säulen, auch zierlicher durchgebildet denken müssen. Von einer Mauerumgebung der Säulenhallen auf der zweiten Terrasse hat sich gleichfalls keine Spur gefunden. Vermuthlich waren sie nur durch Teppiche abgeschlossen, wie uns eine Einrichtung solcher Art von dem Palaste zu Susa berichtet wird. [2]

Die Thüren, Portale und Wandnischen haben eine einfach viereckige Umfassung und über dieser ein krönendes Gesims, welches an die Form der ägyptischen Kranzgesimse erinnert: ein Rundstab, über dem sich eine grosse Hohlkehle mit einer Platte erhebt. Man hat hierauf Gewicht gelegt, um darzuthun, dass die

[1] *Ouseley, travels II, pl. 48, no. 6.*

[2] Buch Esther, I, 6. (Auch die neuere persische Baukunst hat Säulenhallen, die nach aussen nur durch Teppiche abgeschlossen sind. Die Abbildung einer solchen, aus dem königlichen Palaste von Ispahan, ist mitgetheilt in Chardin's Reisen, II, t. 39.)

persische Kunst aus der ägyptischen hervorgegangen sei, indem zugleich ausdrücklich berichtet wird,[1] dass Cambyses, nachdem er Aegypten unterjocht, Baukünstler von dort nach Persien, zur Aufführung der königlichen Schlösser, habe kommen lassen. Mit Ausnahme der Thürbekrönung aber finden wir in der persischen Architektur Nichts, was ägyptischen Geschmack verriethe, vielmehr die entschiedensten Gegensätze des letzteren; ebenso erscheint auch die bildende Kunst der Perser in Auffassung und Behandlung wesentlich verschieden von der ägyptischen. Wir werden somit bei jener Nachricht, vorausgesetzt, dass sie vollkommen begründet sei, nur etwa an Handwerker zu denken haben, deren man zur technischen Ausführung heimathlich feststehender Formen bedurfte. Die verwandte Formenbildung bei den Bekrönungen der Thüren mag zufällig seyn; auch ist ihre Detailbildung eine andre als bei den Aegyptern; namentlich ist zu bemerken, dass der Rundstab unter der Hohlkehle die, den Aegyptern fremde, den Asiaten und ionischen Griechen aber eigenthümliche Verzierung des Perlenstabes hat.

Als Alexander der Grosse die persische Macht gestürzt und Persepolis erobert hatte, warf er den Feuerbrand in den prachtvollen Reichspalast; und ein Theil desselben brannte nieder. Die Schutthügel zwischen jenen Säulenhallen und zwischen den Wohngebäuden auf der dritten Terrasse sind ohne Zweifel die Zeugnisse dieser Zerstörung.

§. 6. Die bildende Kunst an den persischen Denkmälern.

Ein so wichtiges Glied die Denkmäler von Persepolis für die Betrachtung der Architekturgeschichte ausmachen, ebenso wichtig sind für die Geschichte der bildenden Kunst die Bildwerke, die sich an ihren Mauern und an den Façaden der Felsgräber erhalten haben. Dies sind durchweg Reliefs von flacher Erhebung; eine Andeutung freier Sculptur findet man nur an den Wunderthieren der Eingangspfeiler, indem an diesen, wie schon bemerkt, der Vordertheil frei aus der Mauermasse vortritt, während gleichwohl der bei weitem grössere Theil ihrer Bildung ebenfalls nur als Relief, an der Seite der Pfeilermauer, dargestellt ist. Mehrfach, wenigstens bei den Darstellungen des Königes, finden sich die Spuren, dass der Sculptur ein Goldschmuck zugefügt war; ohne Zweifel war ausserdem auch farbiger Schmuck angewandt.

[1] Durch Dieder, I, 26.

§. 7. Princip der bildenden Kunst.

Was den Inhalt dieser Bildwerke anbetrifft, so haben auch sie wiederum einen entschieden monumentalen Charakter, doch in einem höheren, geistvolleren Sinne, als die ägyptischen Bildwerke. Auch an ihnen sehen wir Gestalten, Verhältnisse, Scenen des Lebens von verschiedenartig besonderem Bezuge, sowie einige Figuren von symbolischer Bedeutung, dargestellt; es sind die Haupt-Momente aus dem Herrscherleben des Königes und der Glanz seines Hofhaltes, es sind Darstellungen, welche ihn als den Diener der reinen Religion des Feuers, als den Streiter für das Princip des Guten verherrlichen, oder Darstellungen, die in allgemeinerer Beziehung auf die Macht und Weisheit des Herrschers hindeuten. Mannigfache Inschriften finden sich bei diesen Darstellungen; man hat die Entzifferung ihrer fremdartigen Charaktere (eine Keilschrift) begonnen und darin, mehrfach wiederkehrend, die Namen bestimmter Könige — des Darius Hystaspis und des Xerxes — und lobpreisende Beiwörter gefunden. Hieraus ersieht man, dass diese Darstellungen, wenn auch nur zum Theil, bestimmten Bezug auf die ebengenannten Könige hatten, und dass ohne Zweifel die Bilder der Könige ihrer besonderen Persönlichkeit gelten sollten. Gleichwohl ist bei alledem der Zweck dieser Bildwerke wesentlich von dem der ägyptischen Darstellungen verschieden. Nirgend tritt in ihnen die Absicht hervor, das einzelne, zufällige Factum im Bilde festzuhalten, das Einzelleben in seiner Beschränktheit starr und dauernd zu machen; das Einzelne hat hier seine Bedeutung nur im Ganzen, und das Ganze soll nicht etwa den Darius oder Xerxes in ihrer königlichen Macht darstellen, sondern umgekehrt, unter dem Bilde des einen oder des andern Fürsten, die Bedeutsamkeit, die Kraft, die Macht, die Weisheit der königlichen Herrschaft an sich. Der Palast von Persepolis mit seinen Bildwerken ward solcher Gestalt ein Denkmal dieser Herrschaft; er sprach es in seiner unmittelbaren Erscheinung aus, dass hier das politische Heiligthum des Volkes gegründet sei.

Ein flüchtiger Blick auf den Inhalt der Bildwerke im Einzelnen und auf ihre Anordnung wird dies näher deutlich machen. Wenn man die erste Treppe zu dem Palaste von Persepolis hinaufstieg, so sah man an den Pfeilern des Portikus zunächst der Treppe jene seltsamen Wunderthiere ausgehauen; an jedem der Vorderpfeiler ein Einhorn, an den hinteren Pfeilern geflügelte Thiere mit dem Leibe des Löwen, mit Stierfüssen und einem menschlichen, gekrönten Haupte, Symbole der höchsten Kraft und der höchsten Weisheit. Mannigfache Reliefs schmücken die Seitenwände der zweiten Treppe.

In den Ecken sieht man auch hier Thiergruppen dargestellt: einen Löwen, der ein Einhorn zerreisst, in viermaliger Wiederholung, — das Sinnbild der Herrschergewalt, der auch die stärkste Macht erliegen muss. Zu den Seiten der Treppenstufen erscheint eine Reihe bewaffneter Männer, die Leibwache des Königes vorstellend. Sodann lange Züge von Reliefs, in mehreren Reihen über einander geordnet, auf der linken Seite die Hofleute und Hofbediente des Königes, auf der Rechten die Abgesandten der verschiedenen Nationen des Reiches, alle in ihren eigenthümlichen Costümen, ihren Tribut darbringend. Die Gestalt des Königes selbst erscheint erst auf den Gebäuden der oberen Terrassen, eigenthümlich bedeutsam an dem grossen Gebäude zur Seite der Säulenhallen. Hier sieht man ihn auf prächtigem Throne, theils Gesandte empfangend, theils in anderweitiger Darstellung, die ihn in seiner Herrschergrösse zeigt, stets auch durch Körpergrösse vor den übrigen Figuren ausgezeichnet. An demselben Gebäude erscheint der König zugleich viermal im Kampfe mit phantastischen Thiergestalten, besonders Greifen, welche die Genien der unreinen Welt, ihn somit als deren Besieger darstellen. In den Bildwerken an den Wohngebäuden der dritten Terrasse war das Privatleben des Königes enthalten, wie dasselbe nach heiligen Vorschriften eingerichtet werden musste. — Auf den Reliefs der Grabmäler endlich sieht man den König als den Hort der Rechtgläubigen, als den Verehrer des heiligen Feuers, somit in seiner eignen Heiligung, dargestellt.

Alles dies ist nicht ohne eigenthümliche Wärme des Gefühles aufgefasst; über alle Gestalten breitet sich eine eigenthümliche Feier, eine Ruhe und gemessene Würde aus, welche den Beschauer die Ehrfurcht, die der Nähe des gottähnlichen Herrschers gebührt, mitempfinden lässt. Mit solcher Wärme des Gefühles stimmt es zugleich überein, dass die Figuren von symbolischer Bedeutung, jene mehrfach vorkommenden phantastischen Wunderthiere, als individuelle, organisch durchgebildete Gestalten erscheinen, während die verwandten Gebilde der ägyptischen Kunst sich selten über die Darstellung des abstracten Begriffes erheben. Doch hat auch die persische Kunst ihre geistige Schranke, die wenigstens in einzelnen Fällen scharf genug bemerklich wird. Es ist wiederum der Gegensatz dessen, was die ägyptische Kunst einengt. Indem hier jene Richtung auf das Allgemeine vorwiegt, indem es vorzugsweise darauf ankommt, die Gestalten nur als Repräsentanten der Herrschermacht und der Herrschernähe hinzustellen, bleibt auch jenes Gefühl nur ein allgemeines, bleibt es durchweg von dem Bande einer gewissen höfischen Etikette gefesselt. Das Allgemeine

des Begriffes und das Besondere der Persönlichkeit haben einander noch nicht zu ergreifender Wirkung durchdrungen; die Aeusserung heroischer Leidenschaft findet hier noch keine Stätte. Dies zeigt sich vornehmlich auffallend in den eben erwähnten Darstellungen, wo der König im Kampfe mit den dämonischen Thiergebilden begriffen ist; er erscheint hier in ebenso abgemessener Ruhe, wie auf denjenigen Bildwerken, wo ihm der Zoll der Ehrfurcht dargebracht wird.

§. 8. Styl der bildenden Kunst.

In der Ausführung der Bildwerke zeigt sich ein glücklicher und kräftiger Natursinn. Die Gestalten sind in edlen Verhältnissen gebildet, der Organismus des Nackten mit gutem Verständniss aufgefasst und durchgeführt. Es ist eine freiere Auffassung der Form als bei den Aegyptern. Auch darin zeigt sich diese freiere Auffassung, dass die Gestalten, die im Profil dargestellt sind, in der Hauptsache bereits den Gesetzen der perspektivischen Verkürzung folgen; nur wo man sie von vorn sieht, erinnern sie noch an das kindlich conventionelle Princip der ägyptischen Kunst, indem nemlich ihre Füsse gleichwohl die Profilstellung beibehalten. Als ein vorherrschend conventionelles Element ist ausserdem noch der Umstand zu betrachten, dass bei den schreitenden Figuren stets beide Füsse mit der ganzen Platte am Boden haften, was mit der Bewegung eigentlich in Widerspruch steht. Doch steht dies wenigstens, in gewissem Betracht, mit dem feierlich Gemessenen der Bewegung, wie diese durchgehend erscheint, in Einklang. Die Gewandung ist, wiederum hiemit übereinstimmend, conventionell gefaltet und in gemessen bewegten Linien gezeichnet; es ist das Gesetz eines noch strengen Styles, eines solchen, in dem das architektonische Gefühl noch vorwiegt, was sich hierin ausspricht; gleichwohl ist in dieser Linienführung der Gewänder ein schlichter Wohllaut, der dem starr willkührlichen Schematismus der ägyptischen Gewandlinien bereits sehr fern steht, nicht zu verkennen. Auch das Haar ist conventionell behandelt, so jedoch, dass man deutlich sieht, dass dies nicht blos aus der Strenge des bildnerischen Styles, sondern zugleich aus der Nachahmung künstlicher Haartrachten herrührt. Im Allgemeinen zeigt sich, in der Weise der Behandlung, wie in der Stufe der Ausbildung, eine grosse Verwandtschaft zwischen den Sculpturen von Persepolis und den altgriechischen. — Der kräftigste und lebendigste Natursinn tritt in den Thierbildungen hervor, sowohl bei den schon erwähnten, unter denen besonders die an den Eingangspfeilern das Gepräge

einer majestätischen Gewalt haben, als auch in den verschiedenartigen Thieren, die bei den Zügen der Tributpflichtigen dargestellt sind. Bei jenen phantastischen Thiergestalten hat das Haar mehrfach wiederum seine besondere künstliche Zurichtung, ähnlich dem Haarputz der Männer, erhalten. [1]

Ausser den Bildwerken von Persepolis sind neuerlich auch noch andre entdeckt worden, die sich, in beträchtlicher Entfernung von dort, zu **Bisutun**, an der medischen Grenze, vorfinden. Hier ist an einer Felsenwand eine grosse Anzahl von Reliefs ausgehauen. Doch kennen wir von diesen nur erst eine, aus zwölf Figuren bestehende Darstellung, einen König enthaltend, dem eine Reihe Gefangener vorgeführt wird. Der Styl in dieser Darstellung stimmt ganz mit dem der persepolitanischen Reliefs überein, nur ist die Behandlung schlichter als dort; aus diesem Grunde, sowie auch in Rücksicht auf einige andre Umstände, hält man die Arbeiten von Bisutun für etwas älter. Man meint, dass in jenem Relief Cyrus dargestellt sei. Ohne Zweifel haben wir hier Scenen von besonderm historischem Inhalte vor uns; es wird sehr interessant sein, aus den vollständigen Aufnahmen dieser Bildwerke künftig ersehen zu können, wie sich die persische Kunst einem Gegenstande solcher Art gegenüber verhalten habe.

§. 9. Die Bildwerke der Sassaniden.

Ein halbes Jahrtausend nach dem Sturze des alten Perserreiches ward ein neupersisches Reich, durch die Fürsten aus dem Stamme der Sassaniden, gestiftet. Die Dauer dieses Reiches fällt in die Jahre von 226 bis 651 nach Chr. G. Die Sassaniden leiteten ihr Geschlecht von den alten Perserkönigen her und suchten das eigne Andenken neben den Denkmälern der letzteren zu verewigen. Eine grosse Anzahl von Fels-Sculpturen, die glänzenden Thaten der Sassaniden darstellend, zu Nakschi-Rustam, zu Schahpur, zu Takt-i-Bostan u. a. a. O., rührt aus ihrer Zeit her. [2] Der künstlerische Styl in diesen Werken hat aber Nichts mehr mit dem altpersischen gemein; sie zeigen nur eine manierirte Ausartung der Kunst aus der letzten Römerzeit, so jedoch, dass sich in Form und Behandlung ein eignes, schwülstig orientalisches Element bemerklich macht. Für den Uebergang der antiken Kunst zu der des Mittelalters sind sie übrigens nicht ohne ein namhaftes Interesse.

[1] Nähere Charakteristik der persischen Bildwerke s. bei Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 108.

[2] S. die Abbildungen bei *Ker Porter*, a. a. O.

Sechstes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des östlichen Asiens.

A. Die indische Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Getrennt von dem Völkerleben des westlichen Asiens entwickelte sich der Osten dieses Welttheiles, als dessen Cultursitz vornämlich Hindostan, — Ostindien, erscheint. Auch hier erblühte das Leben schon früh zu einer bedeutsamen Gestalt und hinterliess zahlreiche und grossartige Denkmäler, die an Umfang und Pracht nur mit denen des ägyptischen Volkes zu vergleichen sind. [1] Aber die Schriften des europäischen Alterthums geben über sie keine Kunde; diese Denkmäler waren uns fremd bis auf die jüngste Zeit, da europäisches Leben mehr und mehr in Ostindien eingedrungen ist und die Eigenthümlichkeiten des Landes und des Volkes zu erforschen begonnen hat. Jetzt liegt uns eine bedeutende Reihe von Mittheilungen über das indische Alterthum vor; zwar sind diese noch nicht durchweg genügend, auch haben wir gewiss noch mannigfaltige wichtige Entdeckungen zu erwarten; doch reicht das Vorhandene immerhin schon aus, um uns die Eigenthümlichkeiten der indischen Kunst klar zu machen. Den alten Denkmälern des Volkes reihen sich sodann viele andre an, die in späteren Zeiten, bis in die Gegenwart herab, entstanden sind und die wir neben jenen in Betrachtung ziehen müssen; denn das Volk der Hindus

[1] Vgl. P. v. Bohlen, das alte Indien. — Heeren's Ideen. I, Th. III. — *Langlès, monuments anciens et modernes de l'Hindoustan.* (Diese letztere als übersichtliches Kupferwerk, dem aber die neueren Mittheilungen fehlen.)

hat sich bis auf den heutigen Tag in seiner Eigenthümlichkeit erhalten und Denkmäler in dem ihm eigenthümlichen Charakter — wenn auch nicht frei von aller Umbildung desselben — aufgeführt.

Im Charakter des indischen Volkes ist eine grosse Weichheit des Gefühles, eine lebhafte Glut der Phantasie vorherrschend; eine reichgestaltige Götterlehre, eine Welt von Sagen und Mährchen, eine glänzende poetische Literatur sind aus solcher Richtung des Charakters hervorgegangen. Diese Richtung erscheint in solchem Maase überwiegend, dass in ihr sich fast alle übrige Thätigkeit des Geistes auflöst. Die ganze Existenz des Inders, möchte man sagen, gehört dem Bereiche der Phantasie an; das Nächste und das Gewöhnliche sieht er im Lichte des Wunderbaren; die Geschichte verschwimmt vor seinem Auge und verwandelt sich ihm in Sage und Mährchen. In dieser Einseitigkeit bildet der Charakter des Inders den grössten Gegensatz gegen den des Aegypters, bei dem ebenso entschieden die Thätigkeit des Verstandes vorherrscht und der die Geschichte ebenso entschieden nur in ihrer prosaischen Gestalt kennt. Auf gleiche Weise verhält es sich mit der indischen Kunst. In ihr tritt durchweg ein lebendiges Gefühl hervor, welches die Form nicht um einer conventionellen Bedeutung willen, sondern um ihrer selbst willen bildet; aber die fessellose Phantasie gestattet dem Gefühle nicht, oder doch nur selten, die Ruhe, die allein zu einer harmonischen Durchbildung führt; sie häuft Formen auf Formen und endet zuletzt mit dem Eindrucke einer fast chaotischen Verwirrung.

Natürlich wird eine solche Gestaltung der Kunst, je nach den verschiedenen Entwickelungsstufen des Volkes, verschiedene Erscheinungen hervorbringen, und es lässt sich mit Bestimmtheit erwarten, dass den Zeiten der kräftigsten geistigen Thätigkeit auch solche Erscheinungen angehören werden, die das Gepräge eines höheren Adels tragen. Doch ist die Zeitbestimmung der indischen Monumente im höchsten Grade schwierig. Wir haben nur wenig feste Anknüpfungspunkte für die Bestimmungen der indischen Geschichte überhaupt, und ihre Denkmäler stehen ganz ohne einen unmittelbaren Bezug auf geschichtliche Ereignisse und Verhältnisse da; sie sind nur im Allgemeinen die Zeugnisse blühender Cultur-Perioden, nur im Allgemeinen die Denkmäler der Sinnes- und Anschauungsweise des Volkes. Indess lässt sich, wie es scheint, doch eine gewisse Andeutung über die Zeiten, denen die Denkmäler angehören, und somit über den Entwickelungsgang der Kunst auffinden. Es ist in dieser Rücksicht günstig, sie nach den verschiedenen Gruppen, in die sie geographisch auseinander fallen,

zu betrachten. Wir thun dies, indem wir vorerst nur die Ausbildung des architektonischen Elements an ihnen ins Auge fassen.

§. 2. Historische Notizen.

Was die Zeitbestimmungen, die wir dabei zu berücksichtigen haben, anbetrifft, so sind für unsern Zweck die folgenden hervorzuheben. Der Beginn der indischen Cultur gehört dem zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt an; ungefähr um die Zeit des Jahres 1400 v. Chr. G. setzt man (nach astronomischen Berechnungen) die Entstehung der ältesten heiligen Schriften des Volkes, der Veda's. Einige Jahrhunderte später, etwa um die Zeit des Jahres 1000, fällt die Entstehung der grossen indischen Heldengedichte, deren bedeutendste die Namen Ramayana und Mahabharata führen; in diesen Gedichten und durch sie entwickelte sich erst, wie uns derselbe Fall in der Geschichte der griechischen Cultur entgegentritt, die reiche und vielgestaltige Mythologie der Inder, die volksthümliche Religion des Brahmaismus. Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts ward eine eigenthümliche Religionssekte gestiftet, die, im Gegensatz gegen jene sinnlich phantastische Götterlehre, den Geist des Menschen mit strenger Ascetik auf sich zurückzuführen strebte; der Stifter dieser Sekte heisst Buddha. Einige Jahrhunderte nach seiner Stiftung gelangte der Buddhismus zu bedeutender Blüthe; seine Dauer in Indien bestand, wenn auch nicht ohne Widerspruch, bis zum sechsten Jahrhundert nach Chr. G., in welcher Periode er hier durch blutige Verfolgungen ausgerottet ward; doch hatte er sich schon vorher weit über die Nachbarländer ausgebreitet, und noch heute bildet er, unter verschiedenen Namen, die ausgedehnteste Religion des Orients. In der Periode, da in Indien Brahmaismus und Buddhismus nebeneinander bestanden, vornehmlich in dem Jahrhundert zunächst vor Chr. Geb., entfaltete sich die anmuthigste Blüthe der indischen Literatur; in diese Periode, in die Regierungszeit des Vikramaditya, der in den Gangesländern herrschte, gehört namentlich die schöne Ausbildung der dramatischen Poesie der Inder. Bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts nach Chr. G. währte die selbständig freie Entwickelung des indischen Lebens; von jener Zeit ab, seit der Herrschaft der türkischen Gazneviden, beginnt das Eindringen der feindlich gesinnten Religion des Islam, welche die alten volksthümlichen Elemente vielfach vernichtete. Doch hat sich, wie bemerkt, neben der Herrschaft des Islam und neben der neuerlich immer stärker um sich greifenden Herrschaft der Europäer, die alte Nationalität der Inder noch immer lebendig erhalten.

§. 3. Die Felsenmonumente in den Ghat-Gebirgen.

In den Gangesländern entfaltete sich der Brahmaismus zuerst; hier waren die Sitze der alten Beherrscher des Landes. Aber hier auch erhoben sich nachmals die muhamedanischen Staaten und die neuen Denkmäler des Islam, denen die alten weichen mussten. So ist uns in dieser Gegend Nichts von Monumenten eines höheren Alterthums bekannt. Viel Bedeutsames dagegen hat sich in den südlicheren Gegenden, im Dekan, erhalten.

Als die wichtigsten der Denkmäler des Dekans ist zunächst eine Reihe von, zum Theil sehr umfassenden Felsmonumenten zu nennen, die sich auf der Westseite der Halbinsel, in grösserer oder geringerer Entfernung von der Stadt Bombay, befinden.[1] Sie sind in die Felsen des Ghat-Gebirges, und zwar in den nördlichen Theil desselben und in den Zug, der von seiner Nord-Ecke nach Osten streicht, sowie in die Felsen einiger Inseln, die als die Vorsprünge desselben Gebirges erscheinen, gearbeitet. Sie bestehen aus Grottentempeln von verschiedener Anlage. Das südlichste unter diesen Monumenten, soweit wir dieselben kennen, ist bei der Stadt Mhar belegen. Weiter nördlich, in der Nähe des Forts Laghur, liegen die Grotten von Carli. Auf diese folgt der Grottentempel auf der Insel Elephanta bei Bombay, sodann die Insel Salsette, welche durch verschiedene Monumente der Art ausgezeichnet ist. Wiederum nordwärts im Zuge der Ghats folgen die Grottentempel der Pandu Lena, unfern der Festung Nassuk. Oestlich von diesen liegen die Monumente von Ellora, in der Nähe von Daulatabad, die grossartigste und umfassendste Anlage dieser Art, zugleich diejenige, an deren Denkmälern zum Theil eine vorzüglich hohe Entwickelung der Kunst bemerklich wird. Noch weiter östlich schliessen sich den ebengenannten endlich die Grotten von Adjunta an, die wiederum von namhafter Bedeutung sind. Durch Zeichnungen kennen wir unter diesen Monumenten die von Ellora, Carli, Salsette und Elephanta, die übrigen nur erst durch schriftliche Berichte. Die von Ellora[2] sind für uns, wie eben schon angedeutet, die wichtigsten; sie sind, eins neben dem andern, in einen felsigen Bergkranz gehauen, der sich in Halbmondgestalt über eine Stunde weit ausbreitet.

[1] Die Uebersicht derselben s. bei C. Ritter, Erdkunde, V. S. 669—684. (Hier sind auch die weiteren Quellen für alles Einzelne enthalten.)

[2] Das Hauptwerk über diese ist: *Daniell, the excavations of Ellora;* kleinere Nachstiche davon bei *Langlès.*

§. 4. Alter der Felsenmonumente.

Alle diese Monumente, soweit wir sie näher kennen, haben in Rücksicht auf den Styl und die Richtung der Kunst, die an ihnen hervortritt, eine mehr oder weniger entschiedene Uebereinstimmung; sie gehören ohne Zweifel derselben Entwickelungsperiode an, mag man dieser auch, wozu freilich die Colossalität und die Ausdehnung vieler von den genannten Anlagen nöthigt, eine verhältnissmässig lange Dauer zuschreiben. Doch liegt uns keine äussere Bestimmung über das Alter dieser Periode vor. Frühere Forscher haben die Monumente theils in eine Urzeit der Geschichte hinauf, theils in die spätere Zeit des Mittelalters hinabgerückt; zu einer ungefähren Entscheidung können wir unter Berücksichtigung der folgenden Umstände kommen. Die epischen Gedichte der Inder enthalten überhaupt nur sehr geringe Andeutungen über das Vorhandensein heiliger Tempelgebäude; das südliche Indien insbesondre erscheint in ihnen noch uncultivirt, und unter den wilden Bewohnern dieser Gegenden hausen nach ihrer Schilderung nur einzelne brahmanische Weise, die sich in Wäldern und an Quellen angesiedelt haben und hier ihre heilige Busse üben. Dagegen zeigen sich in den Bildwerken, welche die genannten Grottentempel schmücken, viele Darstellungen, welche in unmittelbarem Bezuge auf den Inhalt der Epopöen stehen. Sie sind also unbedenklich jünger als diese. Sodann finden sich fast allenthalben unter diesen Anlagen, neben den Tempeln, die dem Brahmaismus angehören, auch solche, die als unzweifelhaft buddhistische betrachtet werden müssen; sie fallen demnach, wenn auch nur zum Theil, in die Periode, in welcher beide Religionsformen friedlich nebeneinander bestanden. Doch zeigen sich deutliche Spuren, dass die buddhistischen Tempel der späteren Entwickelung der Kunst angehören; die andern sind mithin zum Theil als die älteren zu betrachten. Wir haben ferner eine sichre Nachricht, derzufolge in Ceylon, als dort um das Jahr 300 v. Chr. G. der Buddhismus eingeführt ward, sogleich auch viele Tempel, und namentlich auch Grottentempel, ausgeführt wurden;[1] es scheint, dass wir in Folge dieser Angabe sehr wohl berechtigt sind, auch für die buddhistischen Tempel der Ghatgebirge ein mindestens gleiches Alter in Anspruch zu nehmen. Endlich macht sich an einzelnen der in Rede stehenden Monumente eine eigenthümliche, sehr feine Ausbildung bemerklich,

[1] Stuhr, die Religions-Systeme der heidnischen Völker des Orients, S. 287.

die aber schon zum Theil das Gepräge der beginnenden Ausartung in sich trägt, wenn auch keineswegs in solcher Art, wie wir es an Monumenten finden, die der späteren Zeit der selbständigen Blüthe Indiens zugeschrieben werden müssen. Ich glaube, dass es nicht zu gewagt ist, wenn man diese besonders zierliche Behandlungsweise mit dem neuen Aufschwunge des indischen Lebens zur Zeit des Vikramaditya zusammenstellt.[1] Nach alledem haben wir somit anzunehmen, dass diese Denkmäler im Allgemeinen dem Jahrtausend zunächst vor Christi Geburt ihre Entstehung verdanken, dass sie wahrscheinlich schon in der ersen Hälfte dieses Jahrtausends begonnen wurden, dass ihre feinere Ausbildung in die zweite Hälfte desselben fällt, und dass sie schwerlich bedeutend in die neue Zeitrechnung herüberreichen dürften.

§. 5. Baustyl der brahmanischen Grottentempel in den Ghat-Gebirgen.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung des architektonischen Charakters, wie derselbe sich an diesen Monumenten entwickelt. Sie bestehen, wie gesagt, aus Grottenanlagen und sind mithin zunächst mehr auf eine Architektur des Inneren als des Aeusseren berechnet. Doch ist das Innere insgemein nicht gegen das Aeussere abgeschlossen (wie z. B. bei den ägyptisch-nubischen Felsmonumenten), sondern gegen dasselbe frei geöffnet; auch verbindet sich in einzelnen Fällen mit der Grottenanlage ein wirklicher, sehr ausgebildeter Freibau, obgleich auch dieser nur aus dem Felsen gemeisselt ist. Die Monumente waren mithin schon in ihrer ursprünglichen Idee auf einen offnen religiösen Verkehr gerichtet, und da sie zugleich das Zeugniss von dem Vorhandensein eines entwickelten Freibaues geben, so musste der so vielfach wiederkehrenden Grottenanlage eine bestimmte Absicht zu Grunde liegen. Dass sie aus dem Gräberdienst entstanden seien, davon ist keine Spur vorhanden, vielmehr erscheinen sie durchweg als Tempel. Es scheint nicht zu kühn, wenn man annimmt, dass sie zum Gedächtniss des Aufenthaltes heiliger Büsser, die in der Vorzeit in diesen abgelegenen Gegenden, etwa in natürlichen Felshölen, gehaust, errichtet worden sind, und dass sie in der Blüthezeit des Landes als heilige Wallfahrtsörter galten und aus den reichen Opfergaben, welche die

[1] In dieser Rücksicht ist namentlich auch die Ausbildung der Sculptur an jenen feineren Monumenten (besonders zu Ellora) anzuführen. Die Sculptur zeigt hier einen Grad der Entwickelung, der, wenn ein Vergleich mit der Entwickelungsgeschichte der griechischen Cultur maassgebend sein darf, ebenso mit der Blüthe der dramatischen Poesie zusammenfallen dürfte, wie es in Griechenland der Fall war.

Pilger brachten, entstanden sind. Doch kann dies Alles zunächst nur von den brahmanischen Tempelanlagen gelten; die buddhistischen haben manches Abweichende. Aber da die letzteren offenbar nicht als die ältesten zu betrachten sind, so können sie auch über den Ursprung dieser Anlagen nichts entscheiden. Wir betrachten beide Classen gesondert, zunächst die dem Brahmaismus angehörigen.

Die letzteren bilden gewöhnlich einen viereckigen, zuweilen auch, wie es die Beschaffenheit des Felsens gestatten mochte, einen unregelmässigen Hauptraum von grösserer oder geringerer Ausdehnung. An den Hauptraum schliessen sich nicht selten kleinere Nebenräume an, unter denen als der wichtigste (und stets vorhandene) das eigentliche Sanctuarium, mit dem Bilde oder dem Symbol des Gottes, zu nennen ist. Das Sanctuarium bildet entweder eine besondre Kammer für sich, oder es ist ein Gang um dasselbe umher ausgemeisselt, so dass es sich gewissermassen im Inneren des Hauptraumes befindet. Der letztere, der somit stets als die Vorhalle des eigentlichen Heiligthumes zu betrachten ist, hat stets eine flache Decke, welche durch Säulen- oder Pfeilerstellungen gestützt wird. Die vordere Reihe von diesen bildet, wie schon angedeutet, die offne Façade des Tempels; sie zeichnet sich ausserdem in der Regel durch einige geschmückte Streifen über und unter der Säulenstellung aus. Höfe mit Gallerieen, Nebenkammern, monolithen Monumenten finden sich häufig vor den Tempeln. Zuweilen sind zwei, auch sogar drei solcher Tempelräume übereinander angeordnet.

Die Säulen- oder Pfeilerstellungen, welche die Felsdecke des Hauptraumes stützen, stehen insgemein in rechtwinkelig sich durchschneidenden Reihen, an der Decke auf harmonische Weise durch architravähnliche Streifen verbunden; mit ihren Reihen correspondiren Pilaster, die an den Wänden hervorspringen und Nischen zwischen sich einschliessen, die in der Regel durch Bildwerke ausgefüllt werden. Jene freistehenden Stützen haben in den meisten Fällen eine Säulen-artige Gestalt, deren Bildung ihren Zweck, eine riesige Felslast kühn zu tragen, in sehr geistreicher Weise lebendig ausspricht. Sie bestehen durchweg aus einem festen Untersatz von Würfel-artiger Form, der aber höher als breit und an seinem oberen Rande zuweilen auf besondre Weise geschmückt ist; aus einem sehr kurzen runden Schafte, einem grossen Kapitäl, welches in seiner Hauptform einem gedrückten Pfühle gleicht, und aus einem viereckigen Aufsatze über letzterem, an welchen sich nach den Seiten, wie zur Unterstützung jenes Architrav-Streifens,

zwei Consolen anschliessen. Der Schaft der Säule, verjüngt und unterwärts insgemein ausgebaucht, ist mit eigenthümlichen Cannelirungen oder vertikalen Streifen versehen; er geht durch einige Zwischenglieder zum Kapitäl über, welches auf gleiche Weise mit Streifen geschmückt ist; ein horizontal um die Mitte des Kapitäles umherlaufendes Band fasst diese Streifen (und in ihnen zugleich die elastische Kraft des Kapitäles) stark zusammen. Der Aufsatz mit den Consolen wird verschiedenartig einfacher oder zusammengesetzter gestaltet. Die ganze Composition zeugt von entschieden künstlerischem Sinne, und es dürfte für Säulen, die eine übergewaltige Last zu tragen haben, schwerlich eine andre organisch gegliederte Gestalt von ähnlicher Schönheit zu erfinden sein. Doch hat diese Form an den indischen Felsbauten mancherlei Modificationen. Zuweilen erscheinen ihre Motive in grosser Einfachheit, wie z. B. bei einem der kleineren Monumente von Salsette, und bei derjenigen Tempelanlage von Ellora, welche den Namen Dher-Wara führt. In einer klaren und edlen Ausbildung sieht man sie u. a. an den Säulen des Tempels von Ellora, der Dumar-Leyna genannt wird, und an denen des Tempels von Elephanta.[1] Bei andern erscheint der Obertheil der Säule zuweilen schwer, besonders durch ein karniesförmiges Glied, welches sich über dem Pfühl des Kapitäles erhebt und zur besondern Unterstützung des Aufsatzes dient. — Uebrigens ist hier gleich zu erwähnen, dass diese Form, und vornehmlich die Anordnung des Kapitäles und der Consolen über demselben, als die Grundform des indischen Säulenbaues, auch bei den leichteren Verhältnissen des Freibaues, erscheint.

Doch ist bei diesen Säulen der Felsbauten noch einiger eigenthümlichen Nebenformen zu gedenken. Eine sehr anmuthige, weitere Entwickelung jener Hauptform sieht man an den Säulen eines Tempels von Ellora, den man als das Grabmal des Ravana benannt hat. Hier sind die Verhältnisse, namentlich die des Säulenschaftes, leichter, und der letztere ist auf sehr anmuthige Weise mit mannigfaltigen Verzierungen geschmückt; dann ist über dem Pfühl des Kapitäles noch ein besondres viereckiges Glied übergelegt, welches auf den Ecken, fast volutenartig, überhängt. Jedenfalls ist diese Form jünger als die vorige; auf ein zweites Beispiel, in dem sie erscheint, komme ich weiter unten zurück.

Eine andre Abart findet sich bei zwei andern kleinen Tempeln von Ellora, dem kleineren Tempel des Indra und dem des Parasua

[1] Die beste und vorzüglich charakteristische Abbildung der Säulen dieses Tempels, von Erskine mitgetheilt, s. in den *Transactions of the lit. society of Bombay, I, p. 212.*

Rama. Bei den Säulen beider fehlen die Schäfte und es steigt statt ihrer der cubische Untersatz, über besondern Fussgliedern, als ein viereckiger Pfeiler bis gegen das Kapitäl empor, wo er in dessen Rundform übergeht. In dem einen Tempel sind die Seiten der Pfeiler cannelirt, hier ungefähr nach Art der ionisch-griechischen Säule; in beiden hängen an den oberen Ecken der Pfeiler grosse Blätter nieder. [1]

Endlich finden sich mehrere Tempel, in denen überhaupt keine durchgebildete Säulen, sondern nur viereckige Pfeiler zur Unterstützung der Felsdecke angewandt sind. Diese sind ganz einfach und nur mit schlichten Conselen versehen, sonst ohne alle architektonische Gliederung, wenn zum Theil auch nicht ohne anderweitigen Schmuck. Wir sind nicht im Stande, zumal da es uns noch an aller genaueren Darstellung dieser Form fehlt, zu entscheiden, ob sie einer früheren oder einer späteren Zeit, als der, in welcher der Säulenbau sich ausgebildet hatte, angehören. Auf die Annahme einer späteren Zeit könnte der Umstand führen, dass auch im Inneren der buddhistischen Tempelanlagen einfache Pfeilerformen vorzuherrschen pflegen.

§. 6. Freistehende Monumente unter den Felsanlagen der Ghat-Gebirge.

Es ist im Vorigen bereits bemerkt, dass sich mit diesen Grottentempeln auch Architekturen verbinden, an denen, obgleich sie wie jene aus dem Felsen gemeisselt sind, die Formen des Freibaues erscheinen. Dies geschieht zunächst dadurch, dass der

[1] Neuere Archäologen haben jene Blätter mit den Akanthusblättern der griechischen Architektur verglichen, in diesem Umstande eine Nachbildung des griechisch-korinthischen Kapitäles finden und in Folge dessen die ganze indische Architektur aus Einflüssen von Seiten der Griechen herleiten wollen! Ein Blick auf die Darstellungen jener Pfeiler zeigt aber die grosse Willkührlichkeit dieser Schlussfolgerung. Ebenso deuten auch die genannten Cannelirungen nicht nothwendig auf griechische Formen, da dieselben, wie wir bei den persischen Monumenten sahen und wie wir andre Gründe zu vermuthen haben, zunächst als eine Eigenthümlichkeit der asiatischen Architektur zu betrachten sind. Die Fussglieder beider Pfeiler entsprechen überdies entschieden den Formen der indischen Kunst. Sollten indess genauere Untersuchungen gleichwohl einen Einfluss der griechischen Kunst bei den Formen der beiden genannten Tempel wahrscheinlich machen (wie ein solcher in der Zeit nach Alexander dem Grossen, da griechische Cultur über das westliche Asien ausgebreitet ward, allerdings möglich sein kann), so würde doch immer aus so vereinzelten Beispielen kein weiterer Schluss auf das Ganze der indischen Kunst gemacht werden dürfen.

Gang, der das Sanctuarium umgibt, in beträchtlicher Breite angelegt und die Felsdecke über ihm weggenommen wird, so dass das Sanctuarium eine gesonderte Kapelle inmitten eines Hofraumes bildet. Eine solche Anlage erweitert sich sodann in dem Maase, dass diese Felskapelle zu einem grossen freistehenden Tempelbau gestaltet, und dass der Hof umher ebenfalls ausgedehnt und auf mannigfaltige Weise ausgebildet wird. Ellora bietet u. a. ein Paar sehr merkwürdige Beispiele auch für diese Einrichtung dar. Zunächst den grösseren Tempel des Indra. In dem abgeschlossenen Vorhofe desselben, an den sich mehrere Tempelgrotten anschliessen, erhebt sich ein kleiner freistehender Tempel der ebenbeschriebenen Art. Es ist eine viereckige Kapelle, auf jeder Seite eine Thür mit Säulen, mit einer Art pyramidalen Daches, welches in Abstufungen von verschiedenartig geschweifter Form und mit mancherlei Zierrathen versehen emporsteigt. Die Säulen haben schlanke runde Schäfte, ihre Kapitäle gleichen denen der Grottentempel. Auf der einen Seite des kleinen Gebäudes steht ein colossaler, aus dem Felsen gehauener Elephant, auf der andern eine hohe Säule, welche ein kleines Bildwerk trägt; auch an ihr erscheinen die Grundformen des indischen Säulenbaues, aber vortrefflich für den Zweck einer isolirt stehenden Säule entwickelt; sie gehört unbedenklich zu den schönsten Denksäulen solcher Art, die wir kennen. — Ungleich bedeutender jedoch, das colossalste der Monumente von Ellora, ist jenes, welches den Namen des Kailasa führt. Es bildet einen weiten, in der Felsmasse ausgehöhlten Hofraum, aus dessen Mitte ein grosser, wiederum aus dem Stein gearbeiteter Tempel, 103 Fuss lang und 56 Fuss breit, emporsteigt. Dieser Tempel zerfällt im Inneren in verschiedene Gemächer, unter denen sich eine grosse Säulenhalle befindet. Verschiedene seiner Gemächer springen aus der Hauptmasse mehr oder weniger vor; an ihnen wird das Basament im Aeusseren durch Elephantenreihen gebildet, die den Tempel zu tragen scheinen. Sonst sind die Aussenwände des Tempels mit Pilastern verziert, deren Deckgesimse wiederum den Kapitälen der Säulen entsprechen. Das Dachwerk über den Pilastern hat geschweifte Formen. Ueber dem Sanctuarium des Tempels steigt ein pyramidaler Bau in verschiedenen Absätzen, bis auf 90 Fuss Höhe vom Boden, empor, kuppelartig gekrönt; die geschweiften Linien, die an diesen Dachwerken vorkommen, gehen zuweilen in die Form des Spitzbogens über. An den Wänden des Hofes läuft eine gedehnte Gallerie, mit viereckigen Pfeilern, umher; über derselben finden sich einzelne Grottentempel, zu denen von dem Dach des Haupttempels Brücken,

jetzt zum Theil zertrümmerte, hinüberschlugen. Im Hofe stehen auch hier frei aus dem Stein gehauene Elephanten, sowie hohe Denkpfeiler, die reich mit Pilasterwerk verziert sind, aber freilich an Schönheit der Form gegen die freistehende Säule im Hofe des Indratempels beträchtlich zurücktreten. Alles ist im Kailasa mit Verzierungen bedeckt, eine ganze Welt von bildnerischen Darstellungen erfüllt diese Räume. Die ganze Bildungsweise zeigt aber, dass das Monument zu den jüngsten von Ellora gehört.

§. 7. Die buddhistischen Grottentempel in den Ghat-Gebirgen.

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung der buddhistischen Tempelanlagen über, wie diese bei dem in Rede stehenden Monumenten-Cyklus erscheinen. Sie finden sich unter den Denkmälern der sämmtlichen, obengenannten Orte, mit Ausnahme von Mhar und Elephanta, die ein jeder nur Einen brahmanischen Tempel enthalten; zu Ellora wird der buddhistische Tempel gewöhnlich als Tempel des Wiswakarma bezeichnet. Sie unterscheiden sich von den brahmanischen Tempeln zunächst dadurch, dass sie sich, was den eigentlichen Tempelbau anbetrifft, nicht frei gegen das Aeussere hin öffnen, sodann durch die ganze innere Anlage. Diese bildet stets einen länglichen Raum, der nach dem hinteren Ende im Halbkreise abschliesst und rings von einem schmalen Umgange umgeben ist; Pfeilerstellungen trennen den Umgang von dem mittleren Hauptraume. Die Decke des letzteren hat die Form eines Tonnengewölbes (über dem hinteren Ende die Form einer Halbkuppel), welches im überhöhten, zuweilen hufeisenförmigen Halbkreise geführt ist; die Decke des Umganges ist flach; dem Uebergange von dem geraden Architrave, der die Pfeilerreihen verbindet, zu den Linien des Gewölbes fehlt es insgemein an organischer Durchbildung. Die Pfeiler sind theils einfach achteckig, ohne Basis und Kapitäl; theils mehr durchgebildet und mit Basis und Kapitäl versehen, beide in der Hauptform den Säulenkapitälen der vorhin besprochenen Grottentempel vergleichbar, auch wohl über dem Kapitäle mit phantastischen Sculpturen geschmückt. Im Grunde des Mittelraumes, vor seinem halbkreisförmigen Abschluss, findet sich das eigentliche Heiligthum, welches vor Allem diese Anlagen als buddhistische bezeichnet; dies ist der sogenannte Dagop, eine Masse von der Form einer etwas überhöhten Halbkugel, auf einem breiten cylinderförmigen Untersatz ruhend. Es ist das Bild der Wasserblase, welches durch den Dagop vergegenwärtigt werden soll; das stets wiederkehrende Symbol des Buddhismus, das sich unmittelbar auf Buddha's eigne ascetische Lehre bezieht, der mehrfach „über den

Vergleich des menschlichen Leibes mit der Wasserblase", die Hinfälligkeit des irdischen Lebens zu bezeichnen, gepredigt hatte.[1] Gewöhnlich schliesst dieser Dagop (ob aber auch bei den in Rede stehenden Monumenten, weiss ich nicht zu sagen) irgend eine Reliquie Buddha's oder eines Buddhaheiligen ein; vor ihm erscheint hier insgemein die Statue Buddha's in ihrer, stets wiederkehrenden typischen Bildung. Ohne Zweifel war es die Form des Dagop, was die, ihr entsprechende gewölbartige Bildung der Decke des Hauptraumes veranlasste; auch die Form der letzteren wird somit symbolisch zu deuten sein, und damit stimmt allerdings ihre nicht genügende künstlerische Durchbildung überein. Gleichwohl ist auf keine Weise zu verkennen, dass diese Gewölbform zugleich ihre zureichende künstlerische Bedeutung hat, dass sie das Innere der Architektur als ein selbständig sich Erhebendes, als ein Umfassendes und Abschliessendes darstellt; es ist darin eine auffallende Verwandtschaft mit den Kirchenbauten des europäisch-christlichen Mittelalters. Vielleicht verschwindet aber das Befremdliche dieses Verhältnisses, wenn wir, wie tief auch der Buddhismus unter dem Christenthum stehen mag, die unläugbare Verwandtschaft zwischen beiden berücksichtigen, die sich in der Lehre wie in vielen äusseren Institutionen ausspricht. Im Buddhismus war es, wie im Christenthum, auf einen Tempeldienst abgesehen, den die Gemeinde, nicht ein bevorrechteter Priester, im Inneren des Heiligthumes abzuhalten hatte und bei dem sie in eigner Kraft ihre Gedanken und Sinne von der Erde aufwärts wenden sollte; solchem geistigen Bedürfniss aber musste auch die künstlerische Form entsprechen. Wir haben demnach nicht nöthig, die Verwandtschaft dieser Formen durch unmittelbare gegenseitige Einflüsse zu erklären, so wenig wie das Christenthum überhaupt aus dem Buddhismus abzuleiten ist, wenn auch bei der weiteren Gestaltung des ersten einzelne mittelbare Einflüsse von Seiten des Orients mitgewirkt haben mögen.[2] — Vor den buddhistischen Tempeln finden sich sodann insgemein Höfe mit Gallerieen, Nebencellen, Grotten u. dergl. Die Gallerieen im Hofe des sogenannten Wiswakarma-Tempels zu Ellora werden durch Säulen gebildet, deren Form den Säulen in

[1] C. Ritter, die Stupa's. S. 159, u. a. a. O.

[2] Uebrigens scheinen die, im Obigen geschilderten Tempel mit gewölbartiger Decke nur die Haupttempel der Buddhisten zu sein; neben ihnen finden sich bei den in Rede stehenden Felsbauten zuweilen (wie namentlich zu Nassuk und zu Adjunta) auch Tempelgrotten von gewöhnlicher Anlage, welche gleichwohl unzweideutige Spuren des Buddhismus tragen sollen. Hierüber dürften noch genauere Mittheilungen wünschenswerth sein.

dem sogenannten Grabmal des Ravana vollkommen entspricht. Dieser Umstand ist vorzüglich charakteristisch in Bezug auf die verhältnissmässig spätere Zeit, welcher der Tempel angehört; in Rücksicht auf die einfache Pfeilerformation seines Inneren scheint er aber zugleich einer der früheren unter den Tempeln mit gewölbter Decke zu sein.

§. 8. Andre Felsen-Monumente in Ostindien.

Neben den Denkmälern der Ghat-Gebirge finden sich sodann noch an einigen andern Orten von Ostindien Felsmonumente, die wir jedoch, da sich manche Eigenthümlichkeiten an ihnen bemerklich machen, gesondert betrachten müssen.

Zwei Gruppen von Grottentempeln liegen nördlich von dem eben besprochenen Cyclus, im Norden des Nerbudda-Stromes, auf dem central-indischen Hochlande von Malwa und Harowti. [1] Die eine Gruppe ist die von **Dhumnar**; doch scheint diese in künstlerischer Beziehung nicht vorzüglich bedeutend zu sein, wenigstens fehlt es uns zur Zeit noch an einer näheren Kenntniss, woraus dies hervorginge. Die zweite Gruppe von Grottentempeln findet sich in der Nähe der kleinen Stadt **Baug**. Soviel uns über die letzteren bekannt ist, [2] so findet sich hier, während das Allgemeine der Anlage mit den brahmanischen Tempelgrotten der Ghat-Gebirge übereinstimmt, mancherlei Abweichendes, und zwar in einer Art, dass man hier in der That geneigt wird, einen wirklichen Einfluss griechischer Kunstformen anzunehmen. Dies dürfte übrigens hier insofern am Wenigsten befremden, als diese Monumente unter den uns bekannten altindischen Denkmälern diejenigen sind, die dem Indusgebiete, der Grenzscheide, bis zu welcher hin nach Alexander dem Grossen griechische Cultur vorgedrungen ist, am Nächsten liegen. In der Hauptgrotte von Baug nemlich sieht man starke Rundsäulen, ohne jenen cubischen Untersatz, mit einem Kapitäl, welches den Formen der griechisch-dorischen Architektur verwandt ist, und mit einer Ausbildung der Consolen über demselben, die auch mehr griechischen als indischen Charakter zu verrathen scheint. Die Schäfte dieser Säulen sind mit gewundenen Reifen verziert; sie haben eine Basis, die wiederum mehr nach griechischer als nach indischer Gefühlsweise gebildet sein dürfte. In einer zweiten Grotte, ebendaselbst, sind die Wände mit Malereien geschmückt.

[1] Ritter, Erdkunde, VI. S. 825.

[2] Vgl. *Dangerfield, some account of the caves near Baug*, in den *Transactions of the lit. society of Bombay. II, p. 199.*

Von diesen werden uns einige Ornamente mitgetheilt, die ebenfalls, namentlich ein gemalter Mäander, dem Style der antiken Kunst sehr nahe stehen. Sie dürften etwa mit den Malereien etruskischer Gräber verglichen werden können.

Sodann findet sich eine andre, sehr merkwürdige Gruppe von Felsen-Monumenten ganz in entgegengesetzter Lage von den bisher besprochenen, im Süden der östlichen Küste des Dekans, an der Coromandel-Küste, eine Stunde nördlich von der Stadt Sadras. Dieses merkwürdige Lokal führt, den Inschriften zufolge, die sich an den Monumenten finden, den Namen Mahamalaipur (d. i. Stadt des grossen Berges, bisher gewöhnlich mit den Namen Mahabalipuram oder Mavalipuram bezeichnet.) Die Monumente sind hier, wenn auch im Einzelnen nicht von bedeutender Ausdehnung, so doch von mannigfach verschiedener Beschaffenheit, und wiederum durch besondere Eigenthümlichkeiten bemerkenswerth. Einige derselben sind Grotten-Tempel. Derjenige unter diesen, von dem wir die beste bildliche Darstellung haben, [1] zeigt einen Portikus von schlanken eckigen Säulen, die von aufrecht sitzenden Löwengestalten getragen werden; ihre Kapitäle erinnern im Wesentlichen an die Säulen der Grotten-Tempel in den Ghat-Gebirgen, so jedoch, dass sie für das schlanke Verhältniss der Schäfte zweckmässig modificirt erscheinen. An der Aussenseite des Portikus erhebt sich über den Säulen ein buntes Dachwerk, so dass hier die Formen des Freibaues nachgeahmt erscheinen. Bei einem andern Grotten-Tempel sieht man Säulen, ebenfalls von schlankem Verhältniss, deren Kapitäle mit Reiterfiguren geschmückt sind. [2] Sodann ist zu Mahamalaipur eine Anzahl freistehender architektonischer Monumente zu bemerken, die, obgleich im Aeusseren reich dekorirt, doch im Inneren nicht ausgehöhlt sind. Im Style entsprechen sie ungefähr den freistehenden Monumenten von Ellora. Sie steigen nemlich der Hauptform nach pyramidal empor, indem verschiedene Geschosse, an ihren vertikalen Wandflächen mit Pilastern geschmückt, sich übereinander erheben und die Absätze zwischen den Geschossen die Gestalt eines gewölbten Daches haben. Den Obertheil bildet eine kuppelförmige Bekrönung. Bei dem einen dieser Monumente hat der Obertheil eine längliche Gestalt und

[1]) Mitgetheilt von *Babington, an account of the sculptures etc. of Mahamalaipur*, in den *Transactions of the roy. asiatic society of Great Britain*, Vol. II, P. I. p. 258.

[2] Die Darstellung dieses Grotten-Tempels, wie die der folgenden Monumente, s. bei *Daniell*, und nach diesem bei *Langlès*, II, pl. 23. 24.

erscheint an der Giebelseite spitzbogig gebildet, so dass hier eine gewisse, freilich nur ferne Aehnlichkeit mit der sogenannten gothischen Architektur entsteht. Ausserdem findet sich zu Mahamalaipur, unmittelbar an der Seeküste, noch ein, aus wirklichen Werkstücken aufgeführtes Monument von grösserer Dimension, welches im Aeusseren wiederum in derselben Anlage, doch reicher, bunter und verworrener durchgebildet ist. Dies gehört schon vollständig zu den sogenannten Pagodenbauten, von denen im Folgenden die Rede sein wird. Endlich sind ebendaselbst einige colossale Felsstatuen von Löwen und Elephanten zu bemerken, sowie auch an den Felswänden mehrfach Reliefs von bedeutender Ausdehnung ausgemeisselt sind.[1] — Was das Alter der Monumente von Mahamalaipur anbetrifft, so lässt sich, in Rücksicht der verschiedenen, oben besprochenen Motive, wohl annehmen, dass sie mit den jüngeren Monumenten der Ghat-Gebirge gleichzeitig sein dürften.

§. 9. Der Pagodenbau von Ostindien.

Neben den Felsen-Monumenten von Mahamalaipur besitzt die gesammte Coromandel-Küste, zum Theil in beträchtlicher Ausdehnung westwärts, in's Land hinein, eine sehr grosse Anzahl architektonischer Denkmäler, indem sich gerade hier der alte Glaube und die alte Nationalität des Volkes am Ungetrübtesten erhalten hat. Ebenso finden sich auch weiter nordwärts auf der Ostküste Indien's, auf dem heiligen Boden von Orissa (in der Umgegend der Stadt Cuttack), verschiedene vorzüglich wichtige Werke. Dies Alles sind eigentliche, aus Werkstücken (oder zum Theil auch aus Ziegeln) aufgeführte Freibauten; an ihnen entwickelt sich der indische Freibau in seiner eigenthümlichen Gestaltung und bis zu seiner, oft sehr empfindlichen Ausartung. Es sind Tempelbauten, von den Europäern gewöhnlich P a g o d e n (verdorben aus dem Worte Bhagavati, d. i. heiliges Haus) genannt. Je nach dem Grade der Heiligkeit des Lokales haben diese Anlagen eine grössere oder geringere Ausdehnung. Dem Haupttempel schliessen sich mannigfache Nebentempel und Kapellen an; dann finden sich Säulenhallen, mehrfach von grosser Ausdehnung und von fast unzählbarer Säulenmenge, Reinigungsteiche und andre dem Cultus dienende Anlagen; als sehr wichtige Gebäude, die bei keinem Heiligthum von höherer Bedeutung fehlen dürfen, sind ferner die

[1] Dass die Monumente von Mahamalaipur der Rest einer, zum Theil ins Meer versunkenen Stadt seien, und dass man die Trümmer noch tief ins Meer hinein verfolgen könne, ist eine unbegründete Sage.

Tschultri's zu nennen, Herbergen für die Wallfahrer, die zum Theil von grossem Umfange und mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet sind. Insgemein bilden die verschiedenen Baulichkeiten kein eigentlich zusammenhängendes Ganze; sie liegen zumeist einzeln nebeneinander; Mauern umschliessen den heiligen Raum. Der Hof, in welchem der Haupttempel liegt, wird mehrfach von einem zweiten, sowie dieser zuweilen von einem dritten Hofe umgeben. Mächtige Prachtpforten führen in das Innere der Höfe. Es liegt in der Natur der Sache, dass die zusammengesetzteren Anlagen solcher Art sehr allmählig erst die Gestalt, in welcher sie gegenwärtig erscheinen, erhalten haben dürften. Als die wichtigsten Pagoden der Coromandel-Küste sind die von Madura (oder Mathura), von Tandjore, von Tritchinapali, von Siringam, von Tranquebar, von Chalembrom (eigentlich Chalembaram), von Candjeveram (eigentlich Canji-Puram) u. a. zu nennen. In Orissa ist besonders ausgezeichnet die Pagode von Jaggernaut (eigentlich Puri Jaganathas), der sich sodann noch verschiedene andre anschliessen.[1] Auch in den Gangesidnäern finden sich einzelne Pagoden.

Betrachten wir nunmehr den Styl dieser Pagoden-Bauten, so tritt uns hier als Hauptform wiederum diejenige entgegen, die wir überall, wenn auch in der verschiedensten Ausbildung, als die Grundform des architektonischen Monuments kennen gelernt haben, — die Form der Pyramide. Sie steigt in Absätzen mit vertikalen Seitenflächen empor; der Uebergang von dem einen Absatze zu dem andern wird stets durch eine Art gewölbförmigen Daches (im Profil die Linie eines Viertelkreises oder die mehr geschwungene Linie eines liegenden Karnieses bildend) vermittelt; die oberste Bekrönung hat, dieser Form analog, gewöhnlich die Gestalt einer Kuppel. Schon diese Grundbestimmungen zeigen in den geschwungenen Linien der Uebergänge den eigenthümlich weichen Charakter der indischen Kunst; doch erscheint die Form nirgend in so einfacher Weise abgeschlossen. Insgemein treten aus dem Dach eines jeden unteren Absatzes Reihen kleiner Kuppeln hervor, welche das Zurücktreten des oberen Absatzes decken. Damit verbindet sich sodann mannigfaches Pilasterwerk (zum Theil auch Säulen) an den Wänden der unteren Absätze, Nischen, die ihre besondern buntgeschweiften (zum Theil spitzbogig geschweifte) Bekrönungen haben, ein grosser Reichthum von Zwischengesimsen, besonders vielgestaltige Fussgesimse, endlich eine, oft übergrosse Menge von

[1] Vgl. Ritter, Erdkunde, VI, S. 542, ff.

bildnerischen Darstellungen, die alle freien Stellen der Architektur einnehmen. Indem alle diese Dinge im buntesten Wechsel, zuweilen bis zu fünfzehn Geschossen in der Höhe, wiederkehren, erhält die einfache Grundform der Pyramide das Gepräge einer wüsten Verworrenheit, die den Sinn des Beschauers schwindeln macht. Im Inneren dieser Pyramidenbauten ist in der Regel kein ausgedehnter freier Raum. Gewöhnlich haben die Tempel selbst diese Form, doch insgemein keine grosse Anzahl von Geschossen übereinander; die Pforten, die in die Tempelhöfe führen, bestehen dagegen durchweg aus solchen Werken, und an ihnen vornehmlich findet man diese Anlage bis ins Ungemessene ausgebildet. — Es liegt in der Natur der Sache, dass, wo bei den Anlagen solcher Art eine schlichtere Gefühlsweise hervortritt, auch ein grösseres Alter vorausgesetzt werden muss. Ein Beispiel von verhältnissmässig bedeutender Einfachheit der Anlage bietet uns die eine der Pagoden von Candjeveram dar;[1] sie ist vielleicht das älteste unter den sämmtlichen Werken dieser Art, von denen wir nähere Kunde haben. Jünger als diese, obgleich immer noch ohne sonderliche Ueberladung, erscheinen sodann die, schon im Obigen besprochenen Felsmonumente von Ellora und Mahamalaipur. Die Mehrzahl der Uebrigen, besonders diejenigen, deren Gesammtanlage eine grössere Ausdehnung hat, zeigt dagegen schon eine sehr entschiedene Ausartung in der Form ihrer pyramidalen Bauten. Sie sind zum Theil gewiss beträchtlich jünger, d. h. dem Mittelalter und selbst wohl der neueren Zeit angehörig. Von einigen wissen wir dies durch ausdrückliche Zeugnisse, wie z. B. von Jaggernaut, wo der gegenwärtige Haupttempel im J. 1198 n. Chr. G. vollendet wurde.

Was den bei diesen Pagodenbauten angewandten Säulenbau betrifft, so finden wir auch in ihm, im Verhältniss zu den Säulen der Felsmonumente, das Gepräge einer jüngeren Zeit. Die Säulen, rund oder achteckig, haben ein mehr oder weniger schlankes Verhältniss. Ihre Kapitäle bewahren insgemein noch eine Erinnerung an die Säulenform der Felsmonumente, so jedoch, dass die Hauptform ins Kleine zusammenschrumpft und die verzierenden Glieder den bedeutendsten Theil einnehmen. Auch die Consolen erscheinen insgemein noch (oft bilden sie allein das Kapitäl); aber auch ihre Form ist zumeist eine dekorative geworden und zu Schnörkeln oder Voluten umgebildet, die zu den Seiten, oft ohne

[1] Abgebildet bei *Valentia, travels to India, Ceylon etc.* Nach ihm, doch minder genau, bei *Langlès, II, pl. 28.*

den Architrav zu stützen, hinaustreten. Gewöhnlich haben die Säulen reich gegliederte Basen, oft auch ein Piedestal, welches aus dem cubischen Untersatz der Felssäulen entstanden sein dürfte. Zuweilen erscheinen die Säulen aus mehrfach wechselnden cubischen und cylinderförmigen Stücken zusammengesetzt, was wiederum aus der Composition der Felssäulen, aber schon als ein entschiedenes Missverständniss dieser Form, hervorgegangen sein dürfte. Der Architrav über den Säulen ist durchweg leicht; über ihn hängt insgemein ein grosses karniesförmiges Glied nieder, das mit der bei den Pyramidenbauten angewandten Dachform übereinstimmt. Alle Theile des Säulenbaues haben die reichste Verzierung. — Die architektonischen Glieder, an den Säulenfüssen wie an den grösseren Baumassen, sind zumeist sehr vielgestaltig, doch so, dass eine organische Entwickelung des einen aus dem andern sehr selten hervortritt; Glieder von schwellend weicher Formation wechseln mit geradlinigen auf eine oft sehr disharmonische Weise ab.

Statt der Säulen erscheinen an den jüngsten Monumenten endlich auch zuweilen Pfeiler von höchst phantastischer Composition, Architekturtheile aufs Reichste und Verworrenste mit thierischen und menschlichen Gestalten verknüpfend. Das glänzendste Beispiel solcher Art bietet der colossale Saal des Tschultri zu Madura dar. Wir wissen aus bestimmter Nachricht, dass dies Gebäude erst im J. 1623 n. Chr. G. begonnen wurde. Aus dem Bericht über die Führung dieses Baues ist es interessant, zu ersehen, wie die Inder noch in dieser späten Zeit die mechanischen Mittel des kindlichsten Culturzustandes, ohne Zweifel einer altgeheiligten Ueberlieferung folgend, anwandten. Als nemlich die Pfeiler aufgerichtet waren und über sie die riesigen steinernen Deckplatten aufgelegt werden sollten, füllte man den Raum mit Erde an, richtete auf dem, so gewonnenen festen Boden die Arbeit zu und schaffte nach deren Vollendung die Erde wieder hinaus. [1]

§. 10. Bauten des werkeltäglichen Verkehres.

Was die dem werkeltäglichen Leben dienenden Bauwerke betrifft, so haben wir mannigfache Nachrichten, dass die Inder auch in solchen schon früh Bedeutendes leisteten. Schon das Epos schildert ausführlich die Pracht der alten Residenzstadt Ayodhya mit ihren Palästen, Mauern und Gräben; die weitgebreiteten Trümmer liegen in der Gegend des heutigen Oude. Von

[1] S. *Langlès*, *II*, *p. 10*.

Bergfesten, von Strassen- und Brückenbauten zeugen ebenfalls schriftliche Nachrichten und vorhandene Reste. Die sehr anschauliche Schilderung eines grossen Palastes mit seinen Höfen und Gärten gibt das indische Drama Mrichakat.[1] In den heutigen Wohnungen und Palästen der Inder, die sich durch Hallen, Säulengänge und Veranden, sowie durch bunten Farbenschmuck auszeichnen, dürfen wir Nachbilder der alten Bauanlagen finden.

§. 11. Theoretische Schriften.

Endlich ist zu bemerken, dass die alte Literatur des indischen Volkes zahlreiche Abhandlungen über die Architektur und die mit ihr verwandten Künste besitzt. Diese führen den Gesammtnamen Silpa Sastra, d. i. Theorie der mechanischen Künste. Soviel wir über dieselben wissen, scheinen sie jedoch für die Auffassung des künstlerischen Elementes der Architektur von keiner grossen Wichtigkeit; sie gehören offenbar schon den Zeiten des Verfalles der Kunst an und belehren über die Bildung der Formen nur nach trocken schematischen Regeln; das Wichtigste ihres Inhalts scheint in ausführlichen Vorschriften über die heiligen Gebräuche, die bei der Gründung der verschiedenen Bauwerke und bei der Führung ihres Baues zu beobachten sind, zu bestehen. Ein gelehrter Brahmine, Ram Raz, hat kürzlich nach den Vorschriften jener alten Abhandlungen und nach dem Muster der vorhandenen Pagodenbauten ein System der indischen Architektur in englischer Sprache verfasst.[2]

§. 12. Die bildende Kunst der Inder.

Im reichsten Maasse sind die architektonischen Monumente der Inder mit Bildwerken geschmückt. In den Grottentempeln stehen sie insofern in einem trefflichen Verhältniss zu der Architektur, als sie nie in die selbständigen Formen der letzteren übergreifen (wie bei den Aegyptern), sondern an ihren abgeschlossenen Stellen, zumeist in den Nischen zwischen den Pilastern der Wände, ausgeführt sind. In den Pagodenbauten aber verknüpfen sie sich, wie bereits angedeutet, häufig auf eine Weise mit den schon

[1] Theater der Hindu's, aus der englischen Uebertragung des Sanscrit-Originales von Wilson, I, S. 164, ff.

[2] *Essay on the Architecture of the Hindús, by Rám Ráz, etc. London, 1834.* Die Kupfer, welche dies Werk begleiten, sind vorzugsweise geeignet, von der Ausbildung der jüngeren indischen Architektur eine Anschauung zu geben.

überladenen Formen der Architektur, dass sie hier nur zu oft das Verworrene des Gesammteindrucks vermehren helfen. Mit Ausnahme der, für die Anbetung bestimmten Götterbilder, die als freie Figuren gebildet und aus Stein oder Metallen, sowie auch aus andern Stoffen gefertigt wurden, sind es in der Regel Hautreliefs von Stein; von den Farben, mit denen sie bemalt waren, haben sich, auch an den ältesten Arbeiten, vielfache Spuren gefunden. Einige Grottentempel (namentlich die zu Adjunta und zu Baug) enthielten statt der Sculpturen einfache Malereien. — Leider jedoch ist unsre Kenntniss von der bildenden Kunst der Inder im Ganzen noch sehr beschränkt, indem wir namentlich von den Werken, die der Blüthezeit ihrer Kunst angehören, nur erst einige wenige Abbildungen, die das Gepräge der Treue an sich tragen, besitzen.

Der Inhalt der indischen Bildwerke gehört vorzugsweise dem Bereiche ihrer Mythologie, ihrer mährchenhaften Sagen und vornehmlich der besonderen Gestaltung, welche diese im Epos erhalten hatten, an. Da den Indern, wie oben bemerkt, überhaupt der historische Sinn fehlt, so konnte ihre Kunst auch nicht darauf gerichtet sein, mit historischer Treue und Genauigkeit auf die Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, in ihrer besonderen und verschiedenartigen Eigenthümlichkeit, einzugehen; und ebenso wenig war es ihre Absicht, durch bildliche Darstellungen abstracte Begriffe auszudrücken, das Bild somit zu einem nicht an sich, sondern nur in symbolischem Bezuge gültigen zu machen. Ihre Kunst hat eine durchaus poetische Richtung; es sind die unmittelbaren Anschauungen des Geistes, die sich in diesen Formen aussprechen. Es ist das Leben der Götter, der Heroen und Dämonen, in denen das Bewusstsein des Inders über die Entwickelung der Welt und über die Urgeschichte seines Volkes sich verkörpert hat und die hier dem Auge in körperlicher Gestalt entgegengeführt werden. Doch fehlt es diesen Gestalten insgemein, mehr oder weniger, an der eigentlichen Kraft des Daseins, durch die allein das Kunstwerk eine ergreifende Wirkung hervorzubringen vermag; getragen von der verschwimmenden Weichheit des Gefühles und von der fessellos umherschweifenden Phantasie, die überhaupt dem Charakter des Inders eigen sind, steigen sie aus ihrem Traumleben nur selten auf den festen Boden der Wirklichkeit herab.

§. 13. Die Bildwerke an den indischen Felsmonumenten.

Was das Besondre der künstlerischen Behandlung anbetrifft, so fassen wir zunächst nur die Bildwerke an den Felsmonumenten

ins Auge. An den menschlichen Gestalten herrscht hier die nackte Körperform durchaus vor; von der Gewandung sieht man im Ganzen nur geringe Andeutungen. Schon dieser Umstand scheint ein lebendiges Gefühl für die Bedeutsamkeit der Form an sich anzudeuten. Dabei aber fehlt es den Hauptfiguren fast nie an mannigfachem Schmuck, der auf dem Haupte, am Halse, an den Gelenken der Hände und Füsse getragen wird. Die Körper sind insgemein in edeln Verhältnissen und mit Verständniss gebildet, durchgehend aber in weichen Linien, so dass ihnen das Gepräge einer höheren Kraft fehlt; fast überall hat die Körperform etwas jugendlich Schüchternes. Besonders entschieden spricht sich dieser weiche Formensinn in der Bildung der weiblichen Gestalten aus, an denen das der weiblichen Form überhaupt Eigenthümliche (namentlich die Fülle in Brust und Hüften) mit Absicht hervorgehoben wird.[1] Hiemit stimmt sodann auch der Charakter der Bewegungen überein; auch in ihnen erscheint durchweg derselbe weiche Fluss der Linien. Wo solche Bewegung dem Gegenstande angemessen war, wie z. B. bei den weiblichen Gestalten, die mit untergeschlagenen Beinen sitzen, hat sie oft etwas ungemein Reizvolles; in andern Fällen aber dient sie auch nur dazu, den Charakter der Weichlichkeit, der ohnedies schon in den Formen liegt, zu erhöhen. Uebrigens scheint, wenn auch nur zum Theil, in dieser Weichheit und Fülle der Form und Bewegung der Grund zu liegen, dass die indische Sculptur ihre Bildungen, als Hautreliefs, stärker aus der Fläche hervorhob, während das flache Relief, welches mehr nur Andeutungen als wirkliche Darstellungen gibt, bei einer solchen Richtung der Kunst ungleich grössere Schwierigkeiten entgegensetzen musste. Doch wird auch schon der blosse Inhalt der indischen Kunst, der ebenfalls statt blosser, mehr auf den Verstand berechneter Andeutungen eine wirkliche Gegenständlichkeit verlangte, hiebei mitgewirkt haben.

Nächst der besonderen Weise, wie in der indischen Kunst die Naturformen aufgefasst wurden, bildet sodann das Element des Phantastischen einen wichtigen Theil ihrer eigenthümlichen Erscheinung. Göttliche und dämonische Gestalten tragen häufig thierische Köpfe über menschlichen Leibern, oder auch mehrere menschliche

[1] Schon das Epos beschreibt das Ideal weiblicher Schönheit vollkommen in der Weise, wie wir dasselbe in den Bildwerken dargestellt sehen. Vgl. Ardschunas Reise zu Indras Himmel, Episode des Maha-Bharata, übersetzt von F. Bopp, S. 10, wo das Gedicht mit Wohlgefallen auf der Schilderung der Urwasi verweilt.

Köpfe auf Einer Brust. Alle Wesen von übermenschlicher Bedeutung haben insgemein mehr als zwei Arme. Dann kommen oft eigenthümlich gebildete gnomenartige Wesen vor, u. dergl. m. Natürlich muss bei solchen Bildungen insgemein eine symbolische Deutung zu Grunde liegen; aber im Bewusstsein des Inders stehen Inhalt und Form sich auch hier nicht als getrennte Dinge einander gegenüber, vielmehr hat bei ihm das Ungeheuerliche eine in sich lebendige Gestalt erhalten. Sehen wir z. B. in der indischen Kunst den Gott der Weisheit, Ganesas, mit einem Elephantenkopfe dargestellt, so erscheinen an ihm der Leib, die Arme und Beine, zwar nach dem Vorbild menschlicher Formen, doch auf eine Weise umgebildet, dass sie mit der schweren Form des Thierkopfes in angemessener Uebereinstimmung stehen; das Bild des Gottes ist für unser Gefühl wunderlich genug, aber wir fühlen wenigstens, dass wir es hier mit einer belebten und von der Einbildungskraft als lebendig geschauten Gestalt zu thun haben. So sind namentlich auch jene gnomenartigen Gestalten zumeist mit einer glücklichen Phantasie gebildet; sie geben zuweilen Anlass zu eigenthümlich humoristischen Vorstellungen. Als das abenteuerlichste Element der indischen Kunst ist jene, so häufig vorkommende Vielarmigkeit der Gestalten zu bezeichnen. Da die indische Kunst es nicht erreicht hat, in der Bildung der Körperform an sich den Ausdruck einer höheren Machtvollkommenheit zu finden, so muss, statt dessen, eine Vervielfachung der Glieder den Eindruck übermenschlicher Macht und Thätigkeit gewähren. Diese Vervielfachung kann freilich nur einen zerstreuten, verwirrenden Eindruck auf den Sinn des Beschauers hervorbringen; gleichwohl ist an den Werken, welche der Blüthezeit der indischen Sculptur angehören, auch in diesem Betracht jene lebendig regsame Anschauung zu erkennen: die beiden vorderen Arme erscheinen an diesen Gestalten durchweg in reiner naturgemässer Bildung; die übrigen, seien es zwei oder noch mehrere, reihen sich diesen hinterwärts als ein, fast untergeordnetes Zubehör an. — In Bezug auf die Composition erscheinen die Bildwerke der Periode, von der hier die Rede ist, oft sehr glücklich geordnet, oft aber auch überladen. Doch mindert sich diese Ueberladung dadurch in gewissem Maase, dass die Hauptfiguren in grösseren Dimensionen erscheinen, während sich ihnen die übrigen, die zumeist nur untergeordnete und dienende Wesen vorstellen, in kleinerer Dimension anreihen.

Unter den Abbildungen, die uns vorzüglich in das Wesen der indischen Sculptur zur Blüthezeit ihrer Kunst einführen, sind zunächst einige zu nennen, in denen Bildwerke des Grottentempels

von Elephanta vorgestellt sind;[1] in ihnen sehen wir die indische Kunst, zwar bereits entwickelt, im Ganzen jedoch noch in einer schlichten Ausbildung vor uns. Unter diesen Sculpturen findet sich, als ein eigenthümlich bedeutsames Werk, eine dreiköpfige Colossalbüste, welche die indische Dreieinigkeit (Brahma, Vischnu und Siva, die drei obersten Götter, die als Ausströmungen Eines höchsten Urgeistes begriffen und unter dem Namen des Trimurtis zusammengefasst werden) vorstellt. Sehr charakteristisch für den Formensinn der Inder ist der Kopfschmuck an dieser Büste; ganz im Gegensatz gegen die Strenge des Styles in den Formen der decorirenden Kunst bei den Aegyptern, ist derselbe mit weich und fast regellos gebildeten Zierrathen umgeben, in einer Weise, dass diese vollständig das Gepräge des Rococo-Styles der jüngstverflossenen Zeit tragen.[2] — Sodann besitzen wir eine Reihe von Abbildungen der Sculpturen von Ellora, vornehmlich aus dem dortigen Kailasa.[3] Diese erscheinen in einer überraschenden Vollendung; wir haben sie unbedenklich als die Zeugnisse der höchsten Blüthe der bildenden Kunst in Indien zu betrachten. — Ferner besitzen wir eine, nicht unbeträchtliche Anzahl von den Sculpturen, die sich im Aeusseren der Felswände, in den Grottentempeln und an den freistehenden Monumenten von Mahamalaipur finden.[4] Bei diesen Arbeiten ist im Allgemeinen ein schwererer Charakter durchgehend, der wohl auf eine besondre Schule der Bildner schliessen lässt; doch sind auch hier die Grundbedingungen des Styles dieselben und einzelne Darstellungen nicht ohne edleren Formensinn ausgeführt. — Die Bildwerke der buddhistischen Tempel sind, in Uebereinstimmung mit dem Princip des Buddhismus, von einfacher Beschaffenheit. In ihnen kehrt stets die Figur des Buddha, in tiefes träumerisches Nachsinnen verloren, zuweilen von einigen dienenden Gestalten umgeben, wieder. Die Formenbildung folgt dem System der indischen Kunst; doch zeigt sie, bei solcher Darstellung höchster Ruhe, natürlich auch nur eine schlichte, zuweilen selbst trockne Behandlung.

[1] *Erskine, account of the cavetemple of Elephanta,* in den *Transactions of the lit. society of Bombay, I.*

[2] S. die sehr genaue Abbildung des Schmuckes bei *Erskine,* a. a. O., p. 217.

[3] *Melville Grindlay, an account of some sculptures of Ellora,* in den *Transactions of the royal asiatic society of Great Britain, II, P. I, p. 326, P. II, p. 487.*

[4] *Babington, an account of the sculptures etc. of Mahamalaipur,* in den *Transactions of the roy. asiatic soc. of Great Britain, II, P. I, p. 258.*

§. 14. Spätere Bildwerke.

Ungleich weniger erfreulich scheinen im Allgemeinen die Bildwerke aus den späteren Zeiten der indischen Kunst. Soviel wir von diesen kennen, tragen sie ziemlich durchweg das Gepräge einer mehr oder weniger leblosen Nachahmung dessen, was bei den eben besprochenen Denkmälern aus dem lebendigen Gefühle hervorgegangen ist. Mit ihrer inneren Starrheit steht die hergebrachte Weichheit in Formen und Bewegungen und die unverhüllte Monstrosität phantastischer Gestalten in einem sehr widerwärtigen Contrast.

§. 15. Die Malerei der Inder.

Von den Malereien der Inder zur Blüthezeit ihrer Kunst wissen wir nur äusserst wenig. Es ist schon erwähnt, dass sich, zu Nassuk und zu Adjunta, Grottentempel finden, die statt der Sculpturen mit Malereien geschmückt sind. Die Ausführung und Behandlung dessen, was sich von diesen Malereien erhalten hat, wird mit allgemeinen Worten sehr gerühmt; doch fehlt es uns zur Zeit noch an aller näheren Anschauung. — Dagegen ist von Malereien, die zumeist der jüngeren Zeit anzugehören scheinen, Manches zu uns gekommen, und man findet interessante Beispiele der Art in den europäischen Kunstsammlungen und Bibliotheken. Es sind Arbeiten von kleinerer Dimension, zumeist auf Pflanzenpapier ausgeführt. Vieles unter ihnen, besonders wo Gegenstände der Mythologie behandelt werden, gibt wiederum Beispiele der eben besprochenen Starrheit einer priesterlich befangenen Kunst. Vieles aber auch, besonders wo Scenen des Lebens vergegenwärtigt sind, ist von ganz eigenthümlicher Anmuth. Man sieht auf solchen Blättern Scenen des geselligen Verkehres, namentlich Festlichkeiten, heilige Büsser, die in der einsamen Natur hausen oder von Weltmenschen Besuch empfangen; Mädchen, die sich schmücken, oder im Garten wandeln, oder, von Jägern belauscht, baden; Liebesscenen, u. dergl. m. Allerdings sind diese kleinen Darstellungen, dem scheinbar widersprechend, was oben über den Gesammtinhalt der indischen Bildnerei gesagt wurde, dem Verkehr des gewöhnlichen Lebens zugewandt. Gleichwohl war es auch hier nicht die eigentliche Absicht, die Aeusserlichkeiten des Lebens nüchtern abzuschreiben; vielmehr dienen diese Darstellungen zumeist nur dazu, eine besondre Stimmung, einen eigenthümlichen Klang des Gefühles auszusprechen. Auch in ihnen tritt somit die poetische Richtung des Inders entschieden hervor,

besonders anziehend da, wo sie sich im Kreise des Mädchenlebens halten, wo z. B. Mädchen mit Blumen oder Gazellen sprechen, u. s. w. Sie sind für die bildende Kunst der Inder das, was die Lyrik für ihre Poesie. Daher haben solche Darstellungen auch, trotz der conventionellen Behandlung, oft eine eigenthümlich zarte Naivetät in den Bewegungen der Gestalten. Aber auch der phantastische Sinn des Inders spricht sich zuweilen in ihnen aus, besonders in der Darstellung von den Kunststücken der Gaukler, z. B., wie sich diese zu den wundersamsten Thiergestalten ineinander verschränkt zeigen. Zum Theil sind die in Rede stehenden Malereien in bunten Farben, doch mehr oder weniger grell, ausgeführt; zum Theil bestehen sie (und dies sind die eigentlich anziehenden) aus Umrisszeichnungen, die nur hie und da mit Farben ein wenig angetuscht und mit leiser Schattenangabe versehen sind. Diese Schattenangabe ist aber stets mehr conventionell, mehr nur zur Unterscheidung der Formen angewandt, als dass sie nach den wirklichen Gesetzen der Beleuchtung erfolgt wäre.

B. Weitere Verbreitung der indischen Kunst über das östliche Asien.

Von Ostindien aus verbreitete sich, wie die höhere Cultur überhaupt, so auch die Kunst über die anderen, dafür empfänglichen Länder und Inseln der östlichen Hälfte von Asien. Vornehmlich geschah dies durch die Vermittelung der buddhistischen Religion, die, wie bereits bemerkt, schon früh fast von den sämmtlichen Bewohnern jener Gegenden angenommen ward. Doch zeigen sich, je nach dem besonderen Charakter dieser Nationen, auch mancherlei Umbildungen der bei den Indern entsprossenen Kunstformen. Wir betrachten diese nach den verschiedenen Gegenden, soweit uns eine nähere Kunde davon zugekommen.

§. 1. Die Monumente von Kabulistan.

Zunächst ist ein grosser Cyclus von Monumenten ins Auge zu fassen, die sich, im Gegensatz gegen die übrigen, westwärts von Indien aus erstrecken. Sie beginnen im Induslande (dem sog. Pendjab), noch auf der Ostseite des Indus, bei dem Orte Manikyala, und ziehen sich die grosse alte Königsstrasse entlang, die von Indien aus durch Kabulistan nach Persien und Bactrien führte; die meisten liegen an schwer zu durchsetzenden Gebirgspässen oder längs dem Rücken von Hügelreihen, die das niedrigere Land

umher beherrschen. Nächst Manikyala finden sich die Hauptgruppen derselben in den Gegenden von Peschawer, Jelalabad, Kabul, Beghram, bis Bamiyan hin. Alle diese Monumente sind im Wesentlichen von gleichmässiger Beschaffenheit; es sind thurmartige Bauten von 50 bis 80 Fuss Höhe; über einem cylinderförmigen Untersatz, der rings umher insgemein mit Pilasterwerk verziert ist, tragen sie einen hohen Kuppel-artigen Oberbau. Die Entdeckung, wie die wissenschaftliche Untersuchung dieser Denkmäler gehört der jüngsten Gegenwart an; [1] doch hat man schon über hundert kennen gelernt. Sie werden in jenen Gegenden mit dem Worte Tope (einer Umbildung des Sanscritwortes Stupa, d. i. Tumulus) bezeichnet. Man hat in ihnen buddhistische Heiligthümer erkannt, dieselben, nur in grösserem Maasstabe erbaut, die wir schon im Inneren der indisch-buddhistischen Tempelgrotten unter dem Namen der „Dagop's" kennen lernten. Der obere Theil des Kuppelbaues, der an diesen Denkmälern ohne Zweifel seinen besonderen Schmuck hatte, ist überall zerstört; das Innere ist grösstentheils massives Mauerwerk, doch scheint in der Mitte überall ein hohler, brunnenähnlicher Schacht, aus verschiedenen kleinen Kammern übereinander bestehend, hinabgegangen zu sein. In diesen kleinen Kammern waren allerlei kleine Kostbarkeiten und andre Dinge, in denen man buddhistische Reliquien erkannt hat, sowie Münzen verschiedener Art niedergelegt. Diese ganze Einrichtung hatte, wie auch die äussere Form, ohne Zweifel ihre besondre mystisch-symbolische Bedeutung. Die Periode, in welcher diese merkwürdigen Denkmäler entstanden, ist diejenige, in welcher hier, seit dem Sturze der macedonisch-bactrischen Herrschaft (136 v. Chr. G.) bis zum siebenten Jahrhunderte nach Chr. G., und zum Theil noch länger, mächtige buddhistische Reiche blühten. Die besondre Beschaffenheit der Münzfunde, die man in den Tope's gemacht, hat besonders auf den Beginn des Mittelalters, als die eigentliche Erbauungszeit der Tope's schliessen lassen. — In dieselbe Periode gehören sodann noch ein Paar höchst colossaler Sculpturen, die sich an der Felswand von Bamiyan finden; es sind stehende Figuren, aus Nischen in erhabenem Relief vortretend, die eine von ihnen 120 Fuss hoch. Gegenwärtig sind sie in hohem Grade zerstört; soviel man noch von der ursprünglichen Arbeit erkennen kann, war sie indess nur von roher Beschaffenheit. Das

[1] C. Ritter, die Stupa's (Topes) oder die architektonischen Denkmale an der indo-baktrischen Königsstrasse und die Colosse von Bamiyan. — Vgl. Erdkunde, VII, S. 98, ff.

Gewand war aus einem Gyps-Stucco aufgelegt, die Nischen mit Malereien geschmückt, wovon sich noch einige Reste erhalten haben. Auch in ihnen hat man buddhistische Darstellungen gefunden.

§. 2. Die Monumente von Ceylon.

Den eben besprochenen Denkmälern dürften sodann die, von ihnen zwar beträchtlich entfernt liegenden der Insel Ceylon anzureihen sein. Es ist schon oben bemerkt, dass hier bereits am Ende des vierten Jahrhunderts vor Chr. Geb. der Buddhismus eingeführt ward, und dass in dessen Gefolge zahlreiche Bauunternehmungen entstanden. Von sehr bedeutsamen, mit höchster Pracht ausgeführten Werken, namentlich von colossalen Dagop's, die im zweiten Jahrhundert vor Chr. G. erbaut wurden, berichten uns die alten Annalen von Ceylon.[1] Neuerlich ist auch hier eine grosse Menge von Denkmälern entdeckt worden, die wiederum eine eigenthümliche Kunstwelt eröffnen; doch scheinen diese jünger zu sein als die ebengenannte Epoche, etwa mit dem Alter der Tope's von Kabulistan gleichzeitig und spätestens bis in das zwölfte Jahrhundert nach Chr. G. hinabreichend.[2] Die wichtigsten Denkmäler von Ceylon begreifen die der alten Königsstadt Anurajapura, im Inneren der Insel.[3] Hier finden sich, neben vielen kleineren, sieben grosse Dagopbauten. Ihre Gestalt ist im Wesentlichen der der vorgenannten Tope's ähnlich, doch ist zugleich das Ornament ihrer Spitze, welches jenen fehlte, erhalten; es besteht aus einer Art reichverzierten Obeliskes, der sich über einem Piedestal erhebt. Um diese Dagop's reihen sich schlanke Steinpfeiler umher. Solche Steinpfeiler, doch nur von kleiner Dimension, scheinen überhaupt Ceylon eigenthümlich zu sein; so findet sich z. B. unter den Trümmern von Anurajapura eine ausgedehnte Anlage dieser Art, „die tausend Pfeiler" genannt. Dann sieht man, ebendaselbst, mancherlei Terrassenanlagen, unter denen besonders der heilige „Bo Malloa", ein Terrassenbau, der auf seinem oberen Plateau die dem Buddha geheiligten Feigenbäume trägt, ausgezeichnet ist. Auch Felsbauten, namentich auch Grottentempel, finden sich in derselben

[1] Ritter, die Stupa's, S. 161.

[2] Ebendas., S. 166.

[3] *Chapman, remarks on the ancient city of Anurajapura etc.*, in den *Transactions of the roy. as. soc. of Gr. Brit. III, P. III, p. 463.* (Dabei bildliche Darstellungen; einer der Dagop's nachgebildet bei Ritter, die Stupa's, Th. VI, fig. 1.) Aussüglich in Ritter's Erdkunde, VI, S. 249.

Gegend. — Noch an mehreren andern Orten von Ceylon finden sich ähnliche Denkmäler, Dagopbauten und Steinpfeiler, sowie buddhistische Sculpturen, namentlich auch grosse Anlagen, die ein, vor Zeiten sehr ausgebildetes Wasserbau-System bezeugen.[1]

§. 3. Die Monumente von Nepal.

Derselbe Baustyl zeigt sich ferner an den wichtigsten Monumenten von Nepal, im Norden des indischen Gangeslandes.[2] Auch diese haben die kuppelartige Form des Dagop, doch schon mit mannigfacher Umbildung und Ausartung, wie überhaupt der Buddhismus von Nepal, einer jüngeren Zeit angehörig, das Gepräge einer auffallenden Entstellung trägt. Diese Monumente führen hier den Namen Chaitya. Im Inneren sind sie bereits zum freien, hochgewölbten Raum geworden. Ihr Fuss ist im Aeusseren reich geschmückt, mit mannigfachen Gesimsen, Bildwerken und mit kleinen Tabernakelbauten, die den barocken Formen des spätindischen Pagodenstyles verwandt erscheinen. Der Obelisk, der sich auf der Spitze der Dagop's von Ceylon findet, dort aber der Gesammtmasse untergeordnet ist, ragt hier hoch empor und ist gewöhnlich stufenförmig gebildet, im Aeusseren, wie es scheint, die symbolisch bedeutsamen Absätze darstellend, die früher (wie in den Tope's von Kabulistan) geheimnissvoll im Inneren enthalten waren. Zuweilen wird der ganze Chaitya hier auch zur verhältnissmässig kleinen Bekrönung eines in den barocken Formen des Pagodenbaues aufgeführten Gebäudes. — Die Bildwerke von Nepal haben im Allgemeinen das buddhistische Gepräge, doch erscheinen auch sie, was die Körperform und den Styl der Gewandung betrifft, in einer manieristisch barocken Ausartung. Die ganze Kunstweise von Nepal lässt es deutlich erkennen, dass hier ein Uebergangspunkt zwischen der indischen und der chinesischen Kunst vorliegt. Ehe wir uns indess zu der letzteren wenden, ist noch ein andrer Monumenten-Cyclus ins Auge zu fassen.

§. 4. Die Monumente von Java.

Bedeutende Denkmäler haben sich auf der Insel Java (auch

[1] Vgl. Ritter's Erdkunde VI, S. 93 ff. — Ueber die neuesten Entdeckungen wurde in der Sitzung der k. asiatischen Gesellschaft zu London am 1. Februar 1840 Bericht erstattet.

[2] *Hodgson, sketch of Buddhism*, in den *Transactions of the roy. as soc. of Gr. Brit., II, p. 222.* (Dabei bildliche Darstellungen; einer der Chaitya's nachgebildet bei Ritter, die Stupa's, t. VI, f. 2.) — *Asiatic researches, XVI.*

auf einigen anderen der Sunda-Inseln) erhalten.[1] Sie gehören der Zeit des Mittelalters an (nach den gewöhnlichen Annahmen besonders etwa der Periode von 1100 bis 1800), und verdanken ihren Ursprung indischen Colonisationen. Buddhistische und brahmanische Religion gehen in der Blüthezeit von Java durcheinander; in dem Styl der Denkmäler verbindet sich ebenfalls das architektonische Princip beider Religionsformen, so jedoch, dass es, wie reich dieselben auch ausgebildet sein mögen, doch insgemein eine gewisse Ruhe des Gefühles zeigt, die mehr an die älteren indischen Formen als an die des späteren ausgearteten Pagodenbaues erinnert. Auf Java sind besonders drei grosse Gruppen von Denkmälern zu unterscheiden, die von Brambanan im District von Mataran, die des Boro Budor im District von Kadu, und die von Singasari im District von Malang. Zu Brambanan ist namentlich eine grosse Anzahl verschiedener Denkmäler zu bemerken, unter denen die Ruinen des Haupttempels in zierlich brillanten Formen erscheinen. Am Interessantesten ist ohne Zweifel der Haupttempel von Boro Budor,[2] eine grosse pyramidale Anlage von 526 Fuss Breite und 116 Fuss Höhe. Er steigt, nach der Weise der Pagodenbauten, in sechs Absätzen empor, die Absätze reich mit Nischen geschmückt, in denen buddhistische Figuren sitzen und deren jede eine Bekrönung in der Gestalt eines einfachen Dagop hat. Oberwärts ist ein grosses Plateau, aus dessen Mitte sich ein Doppelkreis kleiner Dagop's, der innere wiederum höher als der äussere, erhebt; ein grosser Dagop, aus der Mitte des inneren Kreises emporsteigend, bildet den Schluss des Ganzen. — Die Denkmäler von Java enthalten zugleich einen grossen Reichthum von Bildwerken, die theils dem Kreise der buddhistischen, theils der brahmanischen Religion angehören, theils in eigenthümlich phantastischen Formen erscheinen. Sie sind aus Stein oder auch aus Metallen gearbeitet; ein grosser Theil von ihnen ist durch wirkliche Schönheit der Form, durch eine grosse Feinheit und Reinheit der Linien ausgezeichnet.[3] Auch sie sind somit den besseren Arbeiten der indischen Kunst anzureihen.

[1] *Raffles, the history of Java.* (Mit vielen bildlichen Darstellungen).— Vgl. v. Braunschweig, über die alt-amerikanischen Denkmäler, S. 106; Stuhr, die Religions-Systeme der heidnischen Völker des Orients, u. A. m.

[2] *Crawford, on the ruins of Boro Budor in Java,* in den *Transactions of the lit. society of Bombay, II, p. 154.*

[3] S. vornehmlich die trefflichen Abbildungen bei Raffles.

§. 5. Die Kunst bei den Chinesen.

Auch China verdankt Ostindien seine Kunst, die es, gleich den oben genannten Ländern, im Gefolge der Religion des Buddha (in China Fo genannt) empfing.[1] Von der Mitte des ersten Jahrhunderts nach Chr. G. ab begann dort der Buddhismus entschiedene Fortschritte zu machen; seit dem dreizehnten Jahrhundert ist er als die allgemeine Volksreligion der Chinesen zu betrachten. Aber die Natur des Chinesen ist von Hause aus eine wesentlich verschiedene von der des Inders; er kennt nur die gemeine Prosa des Lebens, und erkennt nur das praktisch Nützliche als ein Gehaltvolles an. So musste denn auch die Kunst unter seinen Händen eine wesentliche, und zwar zumeist sehr unerfreuliche Umgestaltung erleiden.

Die bedeutsamsten Monumente der Chinesen gründen sich wiederum auf der alten geheimnissvollen Dagopform. Aber wie diese schon in Nepal bedeutend umgestaltet erscheint, so noch mehr bei ihnen. Sie beseitigten den symbolischen Kuppelbau gänzlich und behielten nur die stufenförmige Spitze bei, die sie zum selbständigen Thurmbau, Tha genannt, ausbildeten.[2] Diese Thürme steigen in vielfachen Geschossen empor, jedes obere um etwas verjüngt, jedes mit einem buntgeschweiften Dache versehen und mit lustig klingelnden Glöcklein behängt; die Dachziegel haben einen goldig blinkenden Firniss, die Wände sind buntfarbig angestrichen oder mit glänzenden Porzellanplatten belegt. Der Porzellanthurm von Nanking (im fünfzehnten Jahrhundert erbaut) ist eins der berühmtesten Bauwerke dieser Art.

Die Tempel der Chinesen sind an sich von kleiner Dimension, insgemein von Säulenstellungen umgeben; doch haben diejenigen, die sich einer höheren Verehrung erfreuen, anderweitige Umgebungen, namentlich Höfe und Säulenhallen verschiedener Art. In ihrer architektonischen Beschaffenheit sind sie von den Privatbauten, namentlich von den Höfen und Hallen in den Prachtwohnungen der Vornehmen nicht weiter unterschieden. Man erkennt in dem Princip des Säulenbaues wiederum eine grosse Verwandtschaft

[1] Wir besitzen noch erst wenig umfassende Mittheilungen über die chinesische Kunst. Eine der wichtigsten Quellen ist das Werk, welches die Gesandtschaftsreise des Lord Macartney veranlasst hat: *An authentic account of an embassy from the king of Great Britain to the emperor of China.* (Mehrere deutsche Uebersetzungen.) Vgl. *Alexander, custom of China.* Sodann: *Chambers, desseins des édifices etc. des Chinois.*

[2] S. die schöne Entwickelung bei Ritter, die Stupa's, S. 231.

mit den Säulenbauten der spätindischen Kunst. Dahin gehört namentlich die Anwendung der, auf verschiedene Weise geschnitzten Consolen, die an dem Obertheil der Säulen, statt eines Kapitäles, zur Unterstützung des Architravs hervortreten; auch die Basen der Säulen (wo solche vorhanden sind) erinnern insgemein an spätindische Formen. Uebrigens sind ihre Säulen durchweg aus Holz gebildet; eine glänzend rothe Lackirung gibt ihnen das Stattliche, wie es das Auge des Chinesen erfordert. Oberwärts ist zwischen den Säulen oft ein künstliches vergoldetes Gitterwerk angebracht. Das Dach hat stets eine geschweifte, nach den Ecken aufwärts gekrümmte Form; über den Ecken ist es gewöhnlich mit allerhand fabelhaftem Schnitzwerk, besonders mit krausen Drachenfiguren geschmückt. Auch diese Dachform scheint eine Reminiscenz des indischen Pagodenbaues, nur chinesisch spielend umgestaltet. Zuweilen, bei Tempeln, wie auch bei Wohngebäuden, findet sich ein oberes Geschoss über dem unteren, jedes mit seinem besonderen Dache. Ueberhaupt bildet diese Dachform jede obere Bekrönung der chinesischen Architekturen, so z. B. auch der Thore, der Grabmäler u. s. w.

Der praktische Sinn des Chinesen führte auch zur Errichtung eigentlicher historischer Denkmäler, in denen die löblichen Thaten ausgezeichneter Personen, den Andern zum Exempel, verherrlicht werden sollten. Da sie hier aber mit eignem Sinne erfinden mussten (die indische Kunst kennt dergleichen nicht), so zeigt sich in der Gestaltung dieser Denkmäler auch die ganze Prosa der Chinesen in ihrer abschreckenden Kahlheit. Es sind eine Art Pforten, queer über die Strasse gebaut, Pä-lu genannt. Sie bestehen, jenachdem ein Durchgang oder deren drei beabsichtigt waren, aus zwei oder vier Pfosten (von Stein oder auch nur von Holz), die oberwärts durch verschiedene Queerbalken verbunden werden. Von architektonischer Ausbildung erscheint daran keine Spur; nur das chinesische Dach, welches das Ganze krönt, gibt demselben eine gewisse Gestalt. An den Queerbalken, Jedem sichtbar, der die Strasse geht, steht mit goldner Schrift der Name und das Verdienst desjenigen angeschrieben, dem des Kaisers Gnade ein solches Ehrenzeichen verstattet hat.

In den Bauanlagen, die dem gemeinen Nutzen dienen, sind dagegen die Chinesen, wie dies ebenfalls in ihrem Charakter liegen musste, sehr ausgezeichnet. Dahin gehört die colossale Mauer, im Norden des Reiches, die das Land gegen die Einfälle der Mongolen zu schützen bestimmt war. Ihre Erbauungszeit fällt schon in das frühe Alterthum der chinesischen Geschichte, die

Zeit um das J. 200 vor Chr. G.; 25 Fuss hoch und breit, alle 300 Fuss durch besondre Bastionen verstärkt, zieht sich dies Werk eine Strecke von fast 400 Meilen hin. Dahin gehört ferner der ausgedehnte Wasserbau, indem ein System von Kanälen, unter denen besonders der grosse Kaiserkanal von Bedeutung ist, die gen Osten fliessenden Ströme des Landes verbindet und solcher Gestalt die ausgedehnteste Wasser-Communication hervorbringt. Hiemit steht natürlich ein sehr ausgebildeter Brückenbau in Verbindung. Auch diese Anlagen gehören grösstentheils schon dem Alterthum der chinesischen Geschichte an.

Die bildende Kunst der Chinesen [1] bewegt sich in allen Stoffen; sie haben Bildwerke aus Steinen, aus Porzellan, aus Metallen, aus Elfenbein, u. s. w., ebenso die mannigfaltigste Malerei. Die Gegenstände gehören theils dem Kreise untergeordneter Gottheiten und Dämonen, theils dem Bereiche des gewöhnlichen Lebens an. In Allem, was das äusserliche Handwerk an diesen Arbeiten betrifft, erscheinen sie sehr ausgezeichnet, oft bewunderungswürdig; künstlerischer Geist aber wird in ihnen vergeblich gesucht. In dem Allgemeinen des Styles, der Auffassung der Formen, erkennt man auch hier noch das eigenthümliche Element der indischen Kunst; es ist dasselbe aber auf eine Weise verdreht und verzwickt und verzerrt, dass der Eindruck dieser Dinge auf den Sinn des Beschauers bei längerer Betrachtung gar unheimlich wirkt. Man sieht, die Meister, die diese Arbeiten gefertigt, hatten allerdings wohl ein dunkles Gefühl davon, dass es bei der Kunst auf etwas Andres als auf das blose Spiegelbild des Lebens ankomme; schon die äussere Behandlung der Kunstformen, die sie von den Indern empfangen hatten, musste sie darauf führen. Aber indem sie gleichwohl von der gemeinen Prosa des Lebens festgehalten wurden, geriethen sie in ein grimassenhaftes Gaukelspiel, das lächerlich sein würde, wenn es nicht gar so kläglich wäre. Mit ruhigerem Gefühl und nicht ohne Interesse vermögen wir diejenigen ihrer Malereien anzuschauen, in denen sie einfach Gegenstände der Natur darstellen. Ihre Blumen, ihre Vögel, Fische u. dergl. sind höchst sauber und mit der grössten Genauigkeit gemalt; auch die Scenen des einfachen Verkehres der Menschen zeigen oft eine glückliche Beobachtungsgabe, und man fühlt deutlich, dass hier das Skurrile der Bewegungen weniger

[1] Ausser den obengenannten Kupferwerken ist hier vornehmlich auf die Sammlungen chinesischer Merkwürdigkeiten zu verweisen, die sich mehrfach in Europa finden und die besonders im vorigen Jahrhundert einen Hauptgegenstand vornehmer Prachtliebe ausmachten.

dem Maler als seinen Originalen angehört. Diese Malereien sind den indischen vergleichbar, wenn man von dem zarten poetischen Hauche der letzteren absieht; die Schattirung, welche die Formen modellirt, ist hier ebenfalls nur leis, und zwar auf eine conventionelle Weise, angedeutet. Die Ausbildung der Perspective fehlt bei der chinesischen Malerei, wie überall bei der Kunst auf ihren früheren Entwickelungsstufen. Doch fehlt es den Chinesen nicht an einer klügelnden Vertheidigung dieser kindlich conventionellen Behandlungsweise der Kunst, an der sie mit bewusster Absicht festhalten. Der Schatten, so sagen sie, sei etwas Zufälliges und brauche deshalb nicht angedeutet zu werden, zumal da er das Colorit verunstalte; ebenso müsse man auch die Gegenstände in der Ferne nicht so klein malen, als sie zu sein scheinen, da dies ein Augenbetrug sei, den der Verstand nicht unberichtigt lassen dürfe.

ZWEITER ABSCHNITT.

Geschichte der classischen Kunst.

Siebentes Kapitel.

Die griechische Kunst im heroischen Zeitalter.

Dem weiten Kreise der bisher betrachteten Kunststufen stellen wir das Bild der griechischen Kunst gegenüber. In vielfachen Beziehungen sind die Elemente der griechischen Kunst den Elementen jener verwandt; hier aber entwickelte sich, im Verlaufe der Zeit, die künstlerische Form zum klaren, durchgebildeten Organismus; das Gepräge der individuellen Freiheit und das einer durchwaltenden Gesetzmässigkeit erscheinen hier im lautersten Maase gegeneinander abgewogen. Die griechische Kunst gedieh zu einer in sich geschlossenen Vollendung; sie ward — wenn auch wiederum nicht frei von mancher Umwandlung — der allgemeine Ausdruck europäischer Cultur, und soweit im Alterthum diese Cultur über Asien und Afrika ausgebreitet ward, soweit fanden auch ihre Formen Eingang. Wir fassen die Erscheinungen der nationell griechischen und der mit ihr zunächst verwandten und von ihr abhängigen Kunst unter dem, schon vielfach für ähnliche Zwecke angewandten Namen der „classischen“ Kunst zusammen. [1]

Aus dem eben Gesagten erhellt, dass in dieser Periode der classischen Kunst verschiedene Stadien der Entwickelung zu unterscheiden sind. Als das erste Entwickelungsstadium betrachten wir

[1] Das „Handbuch der Archäologie der Kunst von K. O. Müller“ (zweite Ausg. 1835) ist hier als umfassendster Leitfaden für das Studium der classischen Kunst, als eine der wichtigsten Autoritäten für die Bestimmung des Einzelnen und als reichhaltigster Nachweis der schriftlichen und bildlichen Hülfsmittel für das Ganze und für das Einzelne zu nennen. Die Anführung dieses Werkes (dessen stets fortschreitende höhere Vollendung durch den allzufrüh erfolgten Tod des Verfassers leider gehemmt sein dürfte) überhebt mich vielfacher Citate. Die weiteren Nachweise, die ich im Verlauf der Darstellung der classischen

die Leistungen der Kunst, welche dem heroischen Zeitalter der griechischen Geschichte, vornehmlich der Epoche des trojanischen Krieges (die Eroberung von Troja wird in das Jahr 1184 v. Chr. Geb. gesetzt), angehören. In diesen frühesten Zeiten war, soviel wir wissen und urtheilen können, ein und derselbe Volksstamm, — das Urvolk der Pelasger, über alle griechischen Lande (vielleicht nur einzelne geringe Ausnahmen abgerechnet) verbreitet. Mehrere merkwürdige Denkmäler, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, sodann die Anschauungen, die den Mythen und Sagen des griechischen Alterthums, besonders den homerischen Gesängen, zu Grunde liegen, geben uns, wenn auch nicht ein umfassendes Bild der künstlerischen Leistungen jener frühen Tage, so doch einige nicht ganz ungenügende Andeutungen über die Richtung, welche die Kunst in ihnen genommen hatte.

Aus diesen Andeutungen geht aber hervor, theils, dass die Stufe, welche die griechische Kunst im heroischen Zeitalter einnahm, wiederum noch eine niedere war, theils, dass sie, wenn auch nicht ohne namhafte Eigenthümlichkeit, doch der altorientalischen Kunst fast näher stand als der später griechischen, indem die letztere in Folge höchst bedeutender politischer Umwälzungen eine ganz neue Richtung gewinnen sollte. Es schliesst sich somit das zunächst Folgende eigentlich noch unmittelbar an die so eben beschlossenen Abschnitte an.

Die einfachsten Denkmäler, deren in den homerischen Gesängen und in andern Nachrichten über das griechische Alterthum Erwähnung geschieht, sind die Grabmäler der gefallenen Helden. Diese scheinen freilich mehr an das nord-europäische (und nord-amerikanische) Alterthum zu erinnern, als an den Orient. Sie werden insgemein als kegelförmige Erdhügel geschildert, in deren Tiefe die Asche des Verstorbenen beigesetzt ward; auf ihrer Spitze waren bisweilen einzelne grosse Steine aufgerichtet, theils roh, theils bearbeitet. Von Einem Grabhügel dieser Art, dem des Aegyptus in Arkadien, dessen ebenfalls schon Homer gedenkt,[1] berichtet Pausanias,[2] dass er einen kreisrunden steinernen Unterbau

Kunst geben werde, sollen dem Leser nur das zunächst Wichtige, und insbesondere die gediegensten bildlichen Darstellungen bemerklich machen.

Als tabellarische Uebersicht ist vorzüglich zu empfehlen: F. v. Bartsch, Chronologie der griechischen und römischen Künstler bis zum Ablauf des fünften Jahrhunderts nach Chr. Geb.

[1] Ilias, II, V. 604.

[2] Buch VIII, c. 16, 3.

gehabt habe, — eine Anordnung, die sich, als ein Zeugniss ursprünglicher Stammes-Verwandtschaft, bei den alten Völkern des mittleren Italiens an noch erhaltenen Denkmälern wiederfindet.[1] Von einigen Grabhügeln wird erzählt, dass sie mit Bäumen bepflanzt worden seien.

Ueber die Anlage des Tempelbaues in der heroischen Zeit haben wir nur wenige und dunkle Nachrichten, welche keine nähere Anschauung verstatten. Häufig auch tragen diese Nachrichten noch ein ganz mythisches Gepräge; so wird von dem Apollo-Tempel zu Delphi erzählt, dass er zuerst aus Lorbeerzweigen errichtet worden sei, dann aus Flügeln, die mit Wachs verbunden waren, dass man ihn später aus Erz und noch später (aber ebenfalls noch in mythischer Zeit) aus Steinen erbaut habe; dieser steinerne Tempel sei in der Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G. durch Feuer zerstört worden.[2]

Die wichtigsten Aeusserungen künstlerischer Thätigkeit finden wir in der Anlage der Burgen und Herrenhäuser; über sie besitzen wir nicht blos einzelne nähere Nachrichten, sondern es sind auch bedeutsame Reste dieser Anlagen auf unsre Zeit gekommen, so dass wir noch aus eigner Anschauung über die in ihnen hervortretende Kunstrichtung urtheilen können.

Zunächst merkwürdig sind die gewaltigen Mauern, welche diese Burgen umgaben und die in der späteren Zeit Griechenlands — ebenso, wie man die alten Steinmäler unsers Vaterlandes dem Geschlechte der Riesen zuschreibt — mit dem Namen der Cyklopen-Mauern bezeichnet wurden.[3] Der allgemeine Charakter dieses Mauerwerkes besteht darin, dass zu seiner Ausführung nicht rechtwinklige Quadern, sondern polygone Steinblöcke angewandt wurden; doch lassen uns die erhaltenen Reste verschiedene Gattungen unterscheiden, welche auf die allmähligen Fortschritte der künstlerischen Technik hindeuten. Die ältesten Mauern erscheinen in dieser Art aus rohen colossalen Blöcken aufgethürmt, bei denen die Lücken durch kleinere Steine ausgefüllt wurden; die Mauern von Tiryns (in Argolis) sind als ein Haupt-Beispiel dieser Gattung anzuführen. Später wurden die Steine mehr oder weniger sorgfältig, in polygonischer Art, behauen und mit ihren Kanten

[1] Vgl. unten: Kap. IX, §. 4, 1.

[2] Pausanias, X, c. 5, 5.

[3] Vgl. besonders: *W. Gell, Argolis,* und *Dodwell, classical and topogr. tour through Greece.* — Auch: W. Gell, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands; a. d. Engl.

und Winkeln genau ineinander gefugt, so dass sich ein mannigfach wechselnder, und dadurch eigenthümlich fester Verband ergab; das Letztere ist wohl die Ursache, dass solches Mauerwerk auch in der jüngeren Zeit Griechenlands zuweilen, besonders bei den Unterbauten, wiederkehrt. Unter den alten Werken sind hier vornehmlich die Mauern von Argos und ein Theil derer von Mycenä zu nennen. Mehrere Mittelstufen, besonders das Streben, die Steine in horizontalen Schichten übereinander zu legen, führten sodann allmählig in den regelmässigen Quaderbau hinüber.

Die in diesen Cyklopen-Mauern angebrachten Thore haben verschiedene Gestalt. Ihre Seitenwände haben in der Regel eine schräge (pyramidale) Neigung, theils dadurch hervorgebracht, dass die oberen Steine über die unteren mehr heraustreten, theils durch schrägstehende grössere Pfosten gebildet. Auch ihre Bedeckung ist häufig in giebelförmiger Schräge geführt, theils wiederum durch übereinander vorkragende Steine, theils durch solche, die Sparren-förmig gegeneinander gestützt sind. In dieser Art bilden sich bisweilen sogar (wie zu Tiryns) förmliche Gallerien, die sich durch Pfeilerstellungen nach aussen öffnen. Seltner sind horizontal liegende Steine zur Ueberdeckung angewandt. Bei grösseren Thoren vereint sich die letztere Weise der Ueberdeckung mit der vorigen in der Art, dass über die Thürpfosten ein grosser Stein als Oberschwelle gelegt, dieser aber von dem Gewicht der Mauer entlastet wird, indem sich über ihm ein leeres Dreieck, an dessen Seitenflächen die Steine der Mauer übereinander vorkragen, bildet. Dies Dreieck wird sodann durch einen flachen Stein von verhältnissmässig geringem Gewichte ausgesetzt. Ein sehr bedeutsames Werk solcher Art ist das sogenannte Löwenthor zu Mycenä; der dreieckige Stein über der Oberschwelle des Thores besteht hier aus dunkelgrünem Marmor und enthält die Reliefdarstellung zweier Löwen, die sich gegen eine Kandelaber-artige Säule emporrichten. Diese ganze Anordnung ist, wenn auch noch roh in der Composition, doch sehr eigenthümlich und nicht ohne frappante Wirkung. Bei den geringen Resten von architektonischem Detail, die sich aus der in Rede stehenden Frühperiode der griechischen Kunst erhalten haben, ist zugleich die besondere Formation, die an der Säule des ebengenannten Reliefs bemerklich wird, für die nähere Beobachtung des Formensinnes in jener Zeit höchst wichtig; sowohl an dem Kapitäl derselben, als an der Basis, auf welcher sie steht, sieht man nemlich Gliederungen, deren Profil in einer weichen, geschwungenen Linie geführt ist.

Die Beschaffenheit der Herrenhäuser kennen wir nur aus

den homerischen Schilderungen, vornehmlich aus der Schilderung vom Hause des Odysseus auf Ithaka. Wie in den Palästen der orientalischen Herrscher, so sehen wir hier eine zusammengesetzte architektonische Anlage und die Anwendung reich schmückender Stoffe. Eine Mauer umschloss das Ganze. Durch einen äusseren Hof gelangte man zu einem inneren, in welchem ein Altar aufgerichtet und der mit Säulenhallen und mannigfachen Gemächern umgeben war. Der innere Hof führte zu einem grossen Säulensaal, in welchen die festlichen Versammlungen stattfanden. Hinterwärts schlossen sich sodann die Räume für das Familienleben, namentlich die Wohnung der Frauen an. Die Wände erglänzten von Erz und kostbaren Metallen, von Elfenbein und anderen Prachtstoffen. So wird es namentlich von der Wohnung des Menelaus berichtet; so von der fast zauberhaften Wohnung des Alcinous auf Scheria, bei der, wieviel des Schmuckes auch der dichterischen Phantasie angehören mag, doch immer eine volksthümliche Anschauung zu Grunde liegen musste.[1]

Ein eigenthümlicher Theil dieser fürstlichen Anlagen besteht in den Thesauren oder Schatzhäusern. Dies sind gewölbartige, zumeist unterirdische Räume, welche, wie es scheint, vornehmlich zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten bestimmt waren. Die Sagen und die Berichte des griechischen Alterthums erwähnen dieser Bauwerke mehrfach, zum Theil in genauer Schilderung; mehrere von ihnen sind ganz oder in deutlichen Resten auf unsre Zeit gekommen, so dass wir von der merkwürdigen Structur, die bei ihnen zur Anwendung kam, eine bestimmte Anschauung haben. Sie sind von kreisrunder Grundfläche und erheben sich kuppelförmig, in einer Bogenlinie. Das Princip der Structur ist dasselbe, wie wir es schon häufig auf den früheren Entwickelungsstufen der Kunst, und so auch bei den vorhin besprochenen Thoren, gefunden haben; es liegt nemlich eine Reihe von Steinkreisen übereinander, von denen jeder obere über den unteren vorkragt, bis der oberste Kreis so eng wird, dass eine einzige Platte den Schluss bildet; durch Abschrägung der vorkragenden Ecken hat sodann das gesammte Innere die gewölbartige Gestalt erhalten. Eine runde Grundform musste man dabei anwenden, um solcher Gestalt dem Drucke des umgebenden Erdreiches begegnen zu können. Die Steine jedes einzelnen Kreises sind zwar, der Hauptform nach, quadratisch zugehauen, so dass sie, nach der Tiefe zu, nicht aneinanderschliessen; indem man aber kleinere Steine zwischen sie hineintrieb,

[1] Vgl. Odyssee IV, v. 72; VII, v. 84, ff.

erhielt man gleichwohl eine Art keilförmigen Zusammenhanges; auch hat man gefunden, dass die Steine in der That, einige Zoll von der inneren Fläche des gewölbartigen Raumes nach der Tiefe zu, einen wirklich keilförmigen Ansatz und Zusammenschluss haben. Jeder einzelne Steinkreis ist somit nach dem Princip des Gewölbes construirt. Es ist auffallend, dass man von dieser, gegen den Druck des Erdreiches und in der Horizontalfläche angewandten Structur nicht auch Anwendung auf die Vertikalfläche gemacht hat, d. h. dass man nicht von ihr aus zur Ausbildung des wirklichen Gewölbes gekommen ist. Es scheint, dass dies nur durch die umfassende Einführung eines architektonischen Systemes, welches in Folge der schon angedeuteten politischen Umwälzungen des griechischen Lebens sich ausbilden sollte und welches mit der Bogenlinie im Widerspruche stand, verhindert worden ist. [1]

Das merkwürdigste und am Besten erhaltene unter den uns bekannten Schatzhäusern ist das des Atreus zu Mycenä. [2] Das Innere desselben misst im unteren Durchmesser und in der Höhe gegen 48 Fuss. Man hat Spuren gefunden, dass dies Gebäude im Inneren mit Erz bekleidet war; einige eherne Nägel, welche die Bekleidung festhielten, haben sich noch erhalten, von den übrigen sieht man die Löcher. Eine solche Dekoration stimmt mit dem überein, was oben über den Schmuck der fürstlichen Wohnungen bemerkt wurde. Auch wird anderweitig in den Berichten der Alten von ehernen unterirdischen Gemächern gesprochen, die ohne Zweifel dieselbe Beschaffenheit hatten; als ein solches hat man sich z. B. das sogenannte eherne Fass zu denken, in welchem Eurystheus sich vor Herkules verbarg. Zwar stellen die Berichte der Alten bei den Gebäuden solcher Art nicht immer den Zweck, Kostbarkeiten zu bewahren, in den Vorgrund; doch liegt es in der Natur der Sache, dass man sich ihrer überhaupt bedient hat, wenn man eines sichern Verschlusses, wie z. B. bei geheimen Frauengemächern oder bei Gefängnissen, oder wenn man eines sichern Zufluchtsortes bedurfte. Auch mit den alten Tempeln scheinen häufig Räume dieser Art verbunden gewesen zu sein.

Das Schatzhaus des Atreus ist ausserdem durch den Eingang, der von der Seite in dasselbe hineinführt, ausgezeichnet. Der Eingang ist ebenso construirt, wie das Löwenthor von Mycenä,

[1] Welche weiteren Erfolge jene alterthümliche Constructionsweise bei den alten Völkern des mittleren Italiens hatte, wird sich weiter unten ergeben. Vgl. Kap. IX, §. 3.

[2] Vgl. besonders: Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern Athens, c. 5.

nur ist hier jener Stein, welcher die dreieckige Oeffnung über der Oberschwelle verschloss, nicht mehr vorhanden. Doch ist der Eingang des Schatzhauses sorgfältiger ausgebildet, namentlich die Thüröffnung mit mehreren Streifen eingefasst, und es finden sich an ihm die Spuren, dass er ursprünglich, wie das Innere, eine reichere Bekleidung hatte. Man hat architektonische und dekorative Bruchstücke, aus rothem, grünem und weissem Marmor bestehend, unter den Trümmern aufgefunden, die ohne Zweifel zu den Zierden dieses Einganges gehörten. Sie sind sehr wichtig, indem sie uns eine nähere Anschauung von dem Formensinne jener Zeit, — noch deutlicher als an dem Relief des Löwenthores, doch nicht ohne eine gewisse Uebereinstimmung mit den dort bemerkten weichen Formen, — gewähren. Vermuthlich standen zwei Halbsäulen zu den Seiten des Einganges; ein Theil des Schaftes einer Säule und eine Basis haben sich von ihnen erhalten. Die Basis ist hoch und breit, von auffallend weicher Gliederung und sowohl in den Gliedern selbst als in deren Zusammensetzung an die Säulenbasen von Persepolis erinnernd (somit wiederum die Verwandtschaft mit altasiatischer Kunst bezeichnend). Die Hauptglieder der Basis sind mit flachen Reliefornamenten verziert: das grosse Karnies, welches den Ansatz zum Schafte bildet, mit einer Art von Blättern, der Pfühl unter demselben, das Hauptglied der Basis, in ähnlicher Weise wie der Schaft. Auf dem letzteren laufen nemlich grosse, im Zikzak geführte Bänder umher, zwischen denen ein Muster von Spirallinien (ganz ähnlich der späteren Wellenverzierung der griechischen Kunst) angebracht ist. Die übrigen Schmucktheile des Einganges bestehen aus Platten, die dieselben Spiralzierden, Rosetten und Kreise enthalten. Die ganze Behandlung der Ornamente erscheint in dem Charakter einer beginnenden Entwickelung der Kunst: reich, fleissig durchgeführt, aber noch ohne diejenige Präcision, die erst das Resultat einer lange gebildeten Kunstschule ist. [1]

Als Schmuck der Herrenhäuser und des fürstlichen Lebens überhaupt werden sodann, vornehmlich wiederum in den Gesängen

[1] Es ist von verschiedenen Seiten bezweifelt worden, ob all diese aufgefundenen Schmucktheile wirklich zum Schatzhause des Atreus (in dessen ursprünglicher Anlage) gehört haben; auch hat man behauptet, dass sie im Gegentheil einer viel späteren Zeit, der des byzantinischen Mittelalters, angehören. Ich kann indess dieser Ansicht nicht beipflichten. Denn abgesehen von den äusseren Gründen, die für das in Anspruch genommene Alter dieser Fragmente sprechen, so finde ich in ihnen, in der Gliederung der Basis und in den Ornamenten, einen Charakter, der (wie oben angedeutet) dem höheren Alterthum der

Homers, die mannigfaltigsten Prachtgeräthe angeführt. Auch sie deuten auf eine, der asiatischen verwandte Richtung der Kunst. Theils sind es Arbeiten aus Holz, denen kunstreicher Schmuck aus Gold, Silber, Elfenbein und Bernstein eingelegt war, theils Metallarbeiten verschiedener Art, theils Teppiche und Zeuge mit eingewirkten Figuren. Einzelne dieser Werke gehören geradezu der bildenden Kunst an, und wieviel man auch hier wiederum der willkührlich ausmalenden Phantasie des Dichters zuschreiben mag, so lässt sich immer nicht behaupten, dass dieselbe ohne eine vorhandene Kunstübung der entsprechenden Art zu jenen Erfindungen hätte kommen können. Unter diesen Arbeiten sind die goldnen Statuen im Saale des Alcinous zu nennen, die als Fackelträger dienten, sowie die aus Silber getriebenen Hunde, die ebendaselbst als Wächter der Thür aufgestellt waren. (Letztere möchte man etwa mit den Löwen am Throne Salomo's vergleichen.) Als das bedeutsamste Werk aber erscheint der Schild, den Hephästos für Achill fertigte und der mit den mannigfaltigsten Reliefdarstellungen, zum Theil aus verschiedenen Metallen gearbeitet, versehen war,[1] obschon es sehr überflüssig sein dürfte, nach der Schilderung des Dichters ein wirkliches Bild zu entwerfen.

Im Uebrigen besitzen wir nur geringe Andeutungen über die bildende Kunst der heroischen Zeit. Die ältesten Cultusbilder der Griechen werden häufig noch, die niedrigste Kunststufe bezeichnend, als einfache Steinpfeiler geschildert. Aus solchem Anfange entwickelt sich (ähnlich wie wir dies schon anderweitig auf den frühsten Stufen der Kunst bemerkt haben) ein weiterer Fortschritt dadurch, dass man aus der rohen Masse die vorzüglich charakteristischen Theile der Gestalt, den Kopf und die Arme, welche die Attribute halten, hervortreten lässt. Doch fehlt es uns an aller Anschauung, wieweit sich in solchen Gebilden ein eigentlicher Kunstsinn bethätigt habe. Die sogenannten Hermen der späteren griechischen Kunst — viereckige Pfeiler mit menschlichen Köpfen — dürfen hiebei nicht in Betracht kommen, indem bei ihnen die höher entwickelte künstlerische Auffassung und die naiv alterthümliche Composition in entschiedenem Widerspruche stehen und eben nur eine absichtliche Andeutung alterthümlich geheiligter Motive erkennen lassen. — Dann ist häufig von alten, aus Holz geschnitzten Bildern

Kunst eben so vollständig entspricht, wie er in beiden Beziehungen (in den Gliederungen, wie in den Ornamenten) von der Kunst des byzantinischen Mittelalters, die vorzugsweise auf den spätrömischen Formen fusst, verschieden ist.

[1] Ilias, XVIII, v. 478, ff.

der Götter, die in diese Frühzeit der griechischen Geschichte hinaufreichen, die Rede; sie wurden mit grellen Farben bestrichen, mit buntem Putz und mit wirklichen Gewändern geschmückt. Aber auch von ihnen haben wir keine Anschauung. An ihre Ausführung knüpfen sich gewisse Künstlernamen, wie z. B. der des Dädalus, der auch als der Werkmeister grosser Bauunternehmungen genannt wird, der des Smilis, u. A. m. Indess hat die ganze Existenz dieser Personen, gleich der der griechischen Heroen, noch ein durchaus mythisches Gepräge.

Dass jedoch nicht, wie es nach den eben angeführten Bemerkungen scheinen dürfte, die bildende Kunst der heroischen Zeit Griechenlands auf den untersten Stufen der Entwickelung verharrt sei, ergibt sich aus dem einzig erhaltenen bildnerischen Denkmal dieser Periode, dem schon erwähnten Relief des Löwenthores von Mycenä.[1] Die beiden, auf demselben enthaltenen Löwen (denen leider die Köpfe fehlen) sind zwar durchaus schlicht und einfach gehalten; aber es zeigt sich an ihnen ein Sinn, der für die Beobachtung der Natur bereits geöffnet ist und der bei beschränkenden äusseren Verhältnissen (bei dem gegebenen beengenden Raume) doch die allgemeinen Bedingnisse der körperlichen Form sehr wohl aufzufassen und wiederzugeben vermag.

[1] S. besonders die treffliche Abbildung bei *A. Blouet, Expédition scientique de Morée, II, pl. 64, 65.*

Achtes Kapitel.

Die griechische Kunst in der historischen Zeit.

Allgemeine Uebersicht des Entwickelungsganges.

Achtzig Jahre nach der Eroberung Troja's, im J. 1104 (der gewöhnlichen Zeitrechnung zufolge), begann jene merkwürdige Umwälzung des griechischen Lebens, welche fortan der ganzen Geschichte Griechenlands ein so eigenthümliches Gepräge geben sollte, durch welche überhaupt erst die historische Bedeutsamkeit des Volkes begründet ward. Aus den nordgriechischen Gebirgsländern stieg der Stamm der Dorier herab und setzte sich im Peloponnes fest; der grössere Theil Griechenlands wurde von ihm unterworfen; über das ganze Volk der Griechen erstreckte sich der Einfluss seiner körperlichen Macht oder seiner geistigen Richtung. Vor ihm entwich aus dem Peloponnes der dort ansässige, den Urbewohnern des Landes angehörige Stamm der Ionier; dieser fand zuerst in Attika eine neue Heimath, breitete sich aber von da in zahlreichen Kolonieen nach Klein-Asien hinüber. Auch die Dorier sandten Kolonieen nach Klein-Asien, doch gewannen diese nicht die Bedeutung der ionischen; ungleich wichtiger waren die dorischen Kolonieen, die sich nach dem Westen zu, nach Sicilien und Unter-Italien (Gross-Griechenland) gewandt und dort griechisches Leben hinübergetragen hatten. Beide Stämme wurden die Hauptrepräsentanten des griechischen Geistes: die Dorier im Westen und in dem grösseren Theile des eigentlichen Griechenlands vorherrschend, die Ionier im Osten, für Griechenland selbst aber zunächst nur in Attika bedeutend. Das dorische Sparta und das ionische Athen wurden im Verlaufe der Zeit die beiden Angelpunkte, um welche das griechische Leben sich bewegte.

War das heroische Zeitalter der griechischen Geschichte noch in einem gewissen verwandtschaftlichen Verhältnisse zum Orient

erschienen, so entwickelte sich nun, durch die Dorier und durch den Einfluss, den sie ausübten, auf's Entschiedenste der Geist des europäischen Occidents. Mit ihnen trat jenes freie, innerliche Bewusstsein der Kraft, geleitet und zusammengehalten durch einen strengen Sinn für Maas und Gesetz, trat jene harmonische Verbindung von Verstand und Phantasie hervor, wodurch der Kunst das angemessenste Feld eröffnet, ihr die würdigste Bahn zur weiteren Entwickelung vorgezeichnet war. Ueberhaupt liegt in dem Charakter des dorischen Stammes eine Würde, ein feierlicher Ernst, der, wie es scheint, von vorn herein eine höhere Idealität der Kunst bedingen musste. Dabei jedoch ist er keineswegs frei von einem einseitig herben und schroffen Wesen; und die ihm inwohnende Neigung, an alter Sitte und Herkommen festzuhalten, würde solcher Gestalt eine vollendete Entwickelung der griechischen Kunst unmöglich gemacht haben, wenn diese eben auf ihm allein beruht hätte. Hier nun tritt das Wechselverhältniss zwischen dem dorischen und dem ionischen Stamme als höchst bedeutsam hervor. Die Ionier, dem alten Culturvolke Griechenlands angehörig, erscheinen, wie wir es bei letzterem in künstlerischer Beziehung bereits kennen gelernt, von vorn herein mit einer grösseren Weichheit und Beweglichkeit des Gefühles begabt; ihre äussere Richtung gegen den Orient musste dieser Eigenthümlichkeit ihres Charakters eine stete Nahrung gewähren. Dass dieselbe aber nicht ausartete, sich nicht geradezu in das orientalische Element auflöste, das verhinderte der innere Zusammenhang der sämmtlichen griechischen Stämme und vornehmlich eben jene Einwirkung des dorischen Geistes, die um so weniger ausbleiben konnte, als die Ionier, im Gegensatz gegen die Dorier, mit einer leichteren Empfänglichkeit begabt waren. So erhielt der ionische Charakter eine höhere Kräftigung, als er durch sich selbst hätte erreichen können, so ward er befähigt, auf den dorischen zurückzuwirken, so war es die Vereinigung beider, woraus die höchste Blüthe, wie des griechischen Lebens überhaupt, so auch der griechischen Kunst hervorging. Fassen wir die Blüthezeit der griechischen Kunst ins Auge, so sehen wir eine mehr oder weniger einseitige Ausbildung der beiden verschiedenen Elemente eben nur in denjenigen Gegenden, wo die beiden Stämme einseitig vorherrschten, entschiedenen Dorismus in Sicilien und Grossgriechenland, entschiedenen Ionismus in Kleinasien; im Peloponnes erscheint der dorische Charakter in einer schon mehr gemässigten Weise und nicht ohne sänftigende Einwirkung des ionischen; in Attika aber, und vornehmlich in Athen, finden wir, den Verhältnissen des Landes gemäss, die von den Doriern

angenommenen Formen in anmuthvollster Ermässigung, die ionischen in dem Gepräge der edelsten Kraft. Doch waren freilich auch noch andere Umstände wirksam, um Athen auf den Gipfel menschlicher Bildung zu erheben.

Die früheren Zeiten des Entwickelungsganges der griechischen Kunst seit dem Auftreten der Dorier sind uns, was den näheren Einblick in ihre einzelnen Verhältnisse anbetrifft, nur wenig bekannt. Ueber ein halbes Jahrtausend verging, ohne dass uns über diese Periode eine, nur einigermaassen umfassende Kunde zugekommen wäre, ohne dass wir von den Ursprüngen der nachmals so bedeutsamen Erscheinungen genügende Beispiele erhalten sähen. Doch können wir aus dem Späteren mit Bestimmtheit auf das Frühere zurückschliessen, namentlich aus der Gestaltung der Architektur, die überall, wo sie nur als eine selbständige erscheint, das Ergebniss allgemeiner, volksthümlicher Zustände ist. Von der Architektur zunächst gelten die im Vorigen ausgesprochenen Bemerkungen; sie tritt uns nunmehr als eine eigenthümliche, vollkommen durchgebildete entgegen, aber zugleich in der Art, dass sie, je nach dem Charakter des dorischen und des ionischen Stammes, ein zwiefach verschiedenes Gepräge gewonnen hat. Die dorische und die ionische Ordnung (wie man sich auszudrücken pflegt) der griechischen Architektur sind der unmittelbare Ausdruck des Formensinnes, wie sich dieser in einem jeden der beiden Stämme, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, allmählig ausgebildet hatte; erst nachmals wurden diese Ordnungen zum Theil, mehr aus ästhetischen als aus nationalen Rücksichten, mit freier Wahl angewandt. Auch in den Formen der bildenden Kunst hatten sich ohne Zweifel die Stamm-Unterschiede auf ähnliche Weise ausgeprägt; doch ist uns hier nicht eine eben so bestimmte Anschauung erhalten.

War jenes erste halbe Jahrtausend seit dem Auftreten der Dorier, wie wir aus verschiedenen Andeutungen voraussetzen dürfen, nicht ohne mancherlei bedeutsame künstlerische Unternehmungen hingegangen, so entwickelte sich doch erst, seit sich die neuen politischen Verhältnisse vollständig geregelt, seit das gesammte griechische Leben eine bestimmte, klare Gestalt gewonnen hatte, ein weiterer, mehr umfassender und folgenreicher Betrieb der Kunst. Man kann den Beginn dieser erhöhten Thätigkeit etwa in die Zeit um den Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G. setzen. Die griechischen Freistaaten hatten einen mehr oder weniger lebhaften Handel gegründet und in den erworbenen Reichthümern die Mittel zur Ausführung mannigfacher künstlerischer Werke gefunden. Aus vielen Staaten erhoben sich in dieser Zeit, bei dem Kampfe der

Geschlechter um die oberste Stellung, Alleinherrscher (von den Griechen Tyrannen genannt), welche den Glanz ihrer Regierung durch grossartige Denkmäler der Kunst zu bekunden strebten und, indem sie vielfache Kräfte in ihrer Hand vereinigten, um so Grösseres zu leisten und die Ausübung der Kunst um so entschiedner zu fördern vermochten. Die gymnastischen Spiele der Griechen hatten das Auge auf die Bedeutung der Kraft und Schönheit des menschlichen Körpers hingeführt; indem man dieselbe in dem Ehrenbilde des Kämpfers darzustellen begann, entwickelte sich ein reger Sinn für den Organismus der lebendigen Gestalt. Der religiöse Cultus endlich hatte sich zu einer feststehenden Form ausgebildet. Die Götter waren der menschlichen Anschauung in verwandter Erscheinung gegenüber getreten; man strebte, diese Erscheinung im Bilde festzuhalten, ihr das Gepräge der höchsten Würde zu geben, ihren verschiedenartigen Charakter in der künstlerischen Bildung der Form (im Gegensatz gegen eine willkührlich phantastische Symbolik) auszudrücken. Die Tempel wurden diesen menschlichen Göttern als Wohnungen erbauet, aber ihr Aeusseres ward auf eine Weise eingerichtet, dass es die ganze Bedeutsamkeit der Götterwohnung aussprach. Es ist dies die Periode des grossartigsten Strebens, einer mächtig ringenden Entwickelung; aber noch waltet in all den Werken, die ihr angehören und die bis in das fünfte Jahrhundert hinabreichen, ein eigenthümlich strenges Gefühl, noch ist in ihnen die freie Entfaltung der Form nicht erreicht.

Andre günstige Umstände bewirkten die höchste Entfaltung des griechischen Lebens und bereiteten der Kunst den gedeihlichsten Boden. Die Macht der Tyrannen war gestürzt, die Staaten waren wiederum frei geworden, da drohte von Asien her der Selbständigkeit des ganzen Griechenlands entschiedene Vernichtung. Aber das unermessliche Heer des Perserköniges erlag der griechischen Kraft; 490 ward bei Marathon, 480 bei Salamis und Artemisium, 479 bei Platää und Mykale gesiegt; noch andre Siege folgten. Diese Ereignisse riefen im griechischen Volke das lebendigste Selbstbewusstsein hervor, das sich bald in mannigfachen Werken kund geben sollte. Athen, das an jenen Siegen den grössten Antheil gehabt, trat an die Spitze des griechischen Staatenbundes; der Bundesschatz, zur Bestreitung des Krieges gegen die Perser gesammelt, ward nach Athen geführt, das, indem es den Bundesgenossen Sicherheit nach aussen verhiess, die Summen des Schatzes zur Sicherung und zur Schmückung der eignen Stadt verwenden durfte. An der Spitze der athenischen Staatsverwaltung stand Perikles, ein Mann, der die Bedeutung der Kunst

für das Leben im edelsten Sinne erkannt hatte, dessen Sorge die Stadt ihre erhabensten Denkmäler verdankt; an der Spitze der künstlerischen Unternehmungen Athen's stand des Perikles Freund, Phidias, ein Meister der Kunst von höchstem Range; um ihn reihte sich ein grosser Kreis der vorzüglichsten Talente. Alle inneren und äusseren Gründe vereinigten sich, um Athen auf den höchsten Punkt der künstlerischen Entwickelung zu führen, um das ähnlich fortschreitende Streben des übrigen Griechenlands zu fördern und zu durchleuchten. Das Zeitalter des Perikles, um die Mitte und nach der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. G., bezeichnet die edelste Blüthe der griechischen Kunst, in welcher sich göttlicher Ernst und erhabene Würde aufs Lauterste mit zarter, menschlicher Anmuth vereinigt hatten.

Die eben genannte Periode währte indess nur kurze Zeit. So schnell Athen zu seiner grossen Macht emporgestiegen war, eben so schnell sank es wieder hinab. Die Eifersucht Sparta's entzündete den peloponnesischen Krieg, dessen fast dreissigjährige Dauer (er währte von 431 bis 405) eine sehr fühlbare Umgestaltung des gesammten Griechenthumes veranlasste. Als die Flamme des Krieges gelöscht ward, war, in dem strengen Sparta nicht minder als in dem beweglicheren Athen, die alte Würde des griechischen Lebens dahingeschwunden; ein neues Geschlecht war in den Jahren des Krieges emporgewachsen, das die Leidenschaft nicht mehr im Inneren zurückzuhalten vermochte, dessen Streben auf raschen Genuss des Augenblickes, auf scharfen, spannenden Reiz gerichtet war. So erhielt auch die Kunst eine veränderte Gestalt. Zur Ausführung grossartiger öffentlicher Denkmäler fehlten, häufig wenigstens, die Mittel und auch die Lust; der Architektur zunächst war somit ihre bedeutsamere Unterlage genommen; die bildende Kunst erhielt, im Gegensatz gegen die Stille der Seele, die die Werke der vorigen Periode ausgezeichnet hatte, eine Richtung, in der es vorzugsweise auf den Ausdruck der Leidenschaft, auf die Darstellung sinnlichen Verlangens und sinnlichen Reizes ankam. Bei alledem aber war der griechische Geist so kräftig, so erfüllt und durchdrungen von jenem Geiste des Maases und der Klarheit, dass diese Umwandlung des Charakters für die Kunst noch keine eigentliche Gefährde brachte; vielmehr erscheinen die Werke der Periode, um die es sich hier handelt, als eine zweite, nicht minder bedeutsame Blüthe der griechischen Kunst. Nur in der Architektur bemerkt man, neben einzelnen neuen Erscheinungen von interessanter Eigenthümlichkeit, ein allmähliches Nachlassen der Kraft und um den Schluss dieser Periode bereits die wirklichen Anzeichen des

Verfalles. Der Schluss fällt in die Zeit Alexanders des Grossen, der von 336 bis 324 regierte.

Die letzte Periode der eigentlich griechischen Kunst währt von der Zeit Alexanders bis auf die Unterjochung Griechenlands durch die Römer, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. G. Alexander hatte die griechischen Waffen weit über den Orient getragen und ein mächtiges Reich gegründet. Nach seinem Tode löste sich dasselbe in eine Reihe einzelner Staaten auf, deren Fürsten griechischen Stammes waren und griechische Cultur an ihren Höfen pflegten; eine grosse Anzahl neuer Städte ward gebaut, der Kunst wurden die mannigfachsten, zum Theil prachtvollsten Aufgaben gestellt. Es scheint auf den ersten Anblick, als ob sich durch diese Verhältnisse ein neues Feld zu weiterer Entwickelung für die Kunst habe eröffnen müssen; diess war aber, was das innere Wesen der Kunst betrifft, nicht der Fall. Indem sie mehr den äusseren Zwecken fürstlicher Prachtliebe als dem inneren Bedürfniss diente, konnte auch keine innerlich bedeutsame Fortbildung stattfinden. Es waren der Hauptsache nach die schon vorhandenen Formen, die in einem weiteren Kreise als früher umhergetragen und mannigfaltigeren Zwecken eben nur angepasst wurden. Was an neuen Erscheinungen hervortrat, beruhte vorzugsweise nur auf dem Streben, eine wundersam-überraschende Wirkung hervorzubringen. Dieser letztere Umstand wirkte allerdings auch auf das innere Wesen der Kunst ein, aber nicht zu ihrem Vortheil; denn, wie entschieden in den Hauptwerken auch dieser Zeit die gediegene griechische Praktik noch immer sichtbar bleibt, so kündigt sich doch in ihnen, mehr oder minder, eben jenes Streben nach Effekt an, welches mit der naiven Unmittelbarkeit des Gefühles, die überall in den früheren Werken der griechischen Kunst vorwaltet, im Widerspruche steht und das beginnende Verderben der Kunst bezeugt. Ungleich schärfer tritt diese Richtung noch später hervor, in der Zeit, in welcher die griechische Kunst der römischen Herrschaft diente. Indem aber durch die Römer andre und wesentlich abweichende Elemente mit denen der griechischen Kunst verbunden wurden, ist es zweckmässiger, diese spätere Entwickelungszeit einem gesonderten Abschnitte der classischen Kunst vorzubehalten.

In der Betrachtung der selbständig griechischen Kunst seit dem Auftreten der Dorier unterscheiden wir demnach die folgenden fünf Perioden:

1) Die erste, noch dunkle Entwickelungszeit, etwa bis zum sechsten Jahrhundert v. Chr. G.

2) Die Zeit einer bedeutsameren und grossartigeren Entwickelung, im sechsten Jahrhundert und im Anfange des fünften.

3) Die erste Blüthen-Periode, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts.

4) Die zweite Blüthen-Periode, im vierten Jahrhundert.

5) Die Zeit des beginnenden Verfalles, im dritten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des zweiten v. Chr. G.

Was aber das Eingehen in die Einzelheiten des Entwickelungsganges anbetrifft, so ist zu bemerken, dass unsre Kenntniss der griechischen Kunstgeschichte, vornehmlich in Rücksicht auf die erhaltenen Denkmäler und die durch letztere vermittelte nähere Anschauung, immer nur eine fragmentarische ist, und dass uns namentlich das Wechselverhältniss zwischen den verschiedenen Gattungen der Kunst, bis auf einzelne bedeutsame Ausnahmen, nicht anschaulich genug vorliegt. Theils aus diesen Gründen, theils aber auch, weil es überhaupt eine klarere und bestimmtere Uebersicht hervorbringt, ist es für die Zwecke dieses Buches günstiger, bei dem Eingehen auf das Einzelne die nöthigen Abschnitte zunächst nicht nach den verschiedenen Perioden der griechischen Kunst, sondern nach ihren verschiedenen **Gattungen** anzuordnen, diese verschiedenen Gattungen für sich getrennt zu betrachten und bei der Darstellung einer jeden von ihnen besonders nachzuweisen, wie sich jener Entwickelungsgang in ihr zu erkennen giebt und wieweit wir denselben in seinen feineren Verhältnissen wahrzunehmen vermögen.

A. Architektur.

I. Das System der griechischen Architektur.

§. 1. Der Tempelbau in seinen allgemeinen Formen.

Die architektonischen Denkmäler der griechischen Kunst,[1] im Zeitalter ihrer occidentalisch eigenthümlichen Entwickelung, bestehen vorzugsweise in Göttertempeln; an ihnen bildete sich die architektonische Kunst aus, deren Formen sodann auch bei den

[1] Das Hauptwerk für das Studium der antiken Baukunst ist: Die Geschichte der Baukunst bei den Alten von A. Hirt; 1821, f. Doch ist zu bemerken, dass dem Verf. die neueren Entdeckungen natürlich fremd geblieben waren und dass er überhaupt mehr nur mit einem römisch gebildeten als mit einem griechisch gebildeten Auge zu sehen vermochte.

anderweitigen Bauanlagen, je nachdem diese für eine ideale Gestaltung mehr oder weniger empfänglich waren, in Anwendung gebracht wurden.

Der griechische Tempel ist in seiner ursprünglichen Anlage von sehr einfacher Beschaffenheit; er ist eben nur das Haus des Gottes und besteht in seinen wesentlichen Theilen zunächst nur aus der Celle (durchgehend von viereckiger Grundform), in welcher das Götterbild aufgerichtet ist, und aus einer offnen Vorhalle. Diese Elemente an sich bedingen noch keine höhere Ausbildung der architektonischen Kunst. Aber indem die Vorhalle, wie eben angedeutet, geöffnet war, indem sie somit das Volk gewissermassen zum Eintritt in das Heiligthum des Inneren einladen sollte, musste sich an ihr auch eine aus freien, gesonderten Theilen bestehende Architektur, sowie ein in die Augen fallender, bedeutungsreicher Schmuck entfalten. Man gab ihrer Schauseite eine freie Säulenstellung, man verband damit manigfache bildnerische Zierden. Fast bei allen grösseren Anlagen führte man sodann, die todte Wand des Aeusseren zu beleben, diese Säulenstellung und den mit ihr in Verbindung stehenden bildnerischen Schmuck rings um das Tempelhaus umher. So gestaltete sich das Aeussere des griechischen Tempels in lebendiger, organisch gegliederter Weise, so war der höheren künstlerischen Ausbildung ein würdiges Motiv gegeben.

In der Anordnung dieser Säulenhallen ward aber ebenso schlicht und naturgemäss verfahren, wie das gegenseitige Verhältniss zwischen den architektonischen und den bildnerischen Theilen mit dem klarsten Gefühle abgewogen. Beide Theile dienen zur gegenseitigen Ergänzung; die Architektur erscheint als Gerüst für das Bildwerk, und das letztere erscheint als die Blüthe, die aus dem Stamme der Architektur emporsprosst. Sie sind aufs Bestimmteste von einander geschieden, aber sie bilden erst in ihrer Vereinigung ein vollendetes Ganze. Das architektonische Gerüst besteht zunächst aus der Reihe der Säulen, die über einem gemeinsamen, aus mehreren Stufen bestehenden Unterbau aufgerichtet sind und in lebendiger Elasticität, in geschlossener Kraft emporstreben, und aus dem Balken des Architravs, der über ihnen ruht, die innere Bewegung, die in der Säulenform ausgedrückt ist, abschliesst und durch seine äussere Form die flache Bedeckung der Halle und ihre Verbindung mit dem eigentlichen Tempelhause andeutet. Ueber dem Architrav aber erhebt sich nicht unmittelbar, wie sonst durchgehend in den Architekturen der alten Welt, das krönende Gesims, sondern hier ist zunächst ein Raum für den bildnerischen Schmuck angeordnet;

dies ist der Fries, der, zur bestimmten Bezeichnung seiner Bedeutung, mit seinem griechischen Namen „Bilderträger“ (Zophoros) heisst. Ueber dem Bildwerk des Frieses ruht sodann das Kranzgesims, dessen Hauptglied, eine starke, vortretende Platte, einen festen Abschluss bildet. An der Schauseite des Tempels aber und der ihr entsprechenden Rückseite steigt über dem Kranzgesimse noch der Giebel empor, dessen Gestalt, ein flaches Dreieck, durch die Form des Tempeldaches motivirt ist; in seiner Fläche ist das bedeutsamste Bildwerk enthalten, das wiederum in dem kräftig vortretenden Giebelgesimse seinen Abschluss findet. Die Form des Giebels fasst gewissermassen die ganze Architektur der Schauseite zu einem in sich geschlossenen Ganzen zusammen; seine Endpunkte — der Gipfel und die äusseren Ecken — sind ausserdem noch durch freigebildetes, aufstrebendes Ornament ausgezeichnet, so dass diese letzten Schlusspunkte des Gebäudes aufs Klarste hervorgehoben sind.

Je nach der einfacheren oder reicheren Anwendung dieser architektonischen Formen unterscheidet man verschiedene Gattungen von Tempeln; die architektonische Schule der späteren Zeit des classischen Alterthums hat für diese Unterschiede die folgende Classification eingeführt.

1) Der Tempel *in antis,* so genannt, wenn die Anten, d. h. die Stirnseiten der Mauern (hier der Seitenmauern der Vorhalle) bis unter den Giebel vortreten, und (wenigstens in der Regel) Säulen zwischen ihnen stehen. (Daher der gewöhnliche Ausdruck, etwa: „ein Tempel mit zwei Säulen *in antis.*“)

2) Prostylos, ein Tempel, dessen Vorhalle in ihrer ganzen Breite durch eine Säulenstellung (ein Prostyl) gebildet wird, — an dem somit die Ecksäulen vor jenen Anten stehen.

3) Amphiprostylos, ein Tempel, der, wie an der Vorderseite, so auch an der Rückseite ein solches Prostyl hat.

4) Peripteros, ein Tempel, der auf allen Seiten von einer Säulenstellung umgeben ist. Dabei ist zugleich zu bemerken, dass das Tempelhaus, welches von jener Säulenstellung umgeben wird, gewöhnlich schon an sich in der Weise von einer der drei vorgenannten Gattungen angelegt ist, dass somit die Vorder- und die Hinterseite des Peripteros nicht selten eine doppelte Säulenstellung haben.

5) Pseudoperipteros (falscher Peripteros), eine in der griechischen Kunst seltne Abart, in welcher das Tempelhaus mit Halbsäulen umgeben erscheint.

6) Dipteros, ein Tempel, welcher mit einer zwiefachen Säulenstellung umgeben ist.

7) Pseudodipteros (falscher Dipteros), eine ebenfalls seltne Abart, in welcher der Tempel zwar nur mit Einer Säulenstellung umgeben ist, aber in demjenigen Abstande der Säulen von dem Tempelhause, welcher dem Abstande der äusseren Säulenstellung des Dipteros entspricht.

Ferner pflegt man die Tempel, jenen Schulregeln gemäss, nach der Zahl der Säulen an der Vorderseite des Tempels (die immer, da der Eingang in der Mitte liegt, eine gerade Zahl sein muss) zu bezeichnen, und zwar als: tetrastylos (viersäulig), hexastylos (sechssäulig), octastylos (achtsäulig), dekastylos (zehnsäulig), dodekastylos (zwölfsäulig). Die Zahl der Säulen an der Langseite der Peripteral-Tempel ist dabei unbestimmt; häufig, obgleich keinesweges als Regel, findet es sich, dass diese Zahl eins mehr als das Doppelte der Zahl der Säulen an der Vorderseite beträgt, — im Allgemeinen kann man jedoch nur sagen, dass ein längliches Verhältniss und eine ungerade Zahl der Säulen an der Langseite vorgezogen wurde. — Eine andre Schulbezeichnung ist die nach der geringeren oder grössern Breite des Zwischenraumes zwischen je zwei Säulen, als: pyknostylos (engsäulig), systylos (nahsäulig) eustylos (schönsäulig), diastylos (weitsäulig), aräostylos (fernsäulig). Doch sind diese Unterscheidungen einseitig, indem überall die Breite jener Zwischenweiten mit den anderweitigen Verhältnissen der architektonischen Theile zu einander in unmittelbarer Verbindung steht. Ganz unzulässig aber ist es, sie, wie es in der späteren classischen Schule eingeführt war, nach bestimmten Maasen unterscheiden zu wollen, da die erhaltenen Monumente der griechischen Kunst hierin, wie in allen übrigen Verhältnissen, sehr mannigfaltige Variationen zeigen; auch ist zu bemerken, dass die letzten der eben angeführten Gattungen gar nicht der griechischen Architektur angehören.

Was das Innere der Tempelanlagen anbetrifft, so besteht das eigentliche Tempelhaus, wie bemerkt, zunächst aus der eigentlichen Cella (dem Naos), die bei den gewöhnlichen Anlagen stets ohne Fenster war, und aus der Vorhalle (dem Pronaos); eine grosse Thür verband beide Räume. Zuweilen kommen Doppeltempel mit zwei Cellen vor. Bei einzelnen Tempeln, namentlich bei solchen, die mysteriösen Culten angehören, finden sich besondre Sanctuarien; bei andern kommt ein abgeschlossenes Hinterhaus (Opisthodom, zumeist wohl als Schatzkammer dienend) hinter der Cella, doch mit dieser gemeinschaftlich in dieselben Seitenmauern eingeschlossen, vor. Bei dem Amphiprostylos (wo dieser für sich besteht oder wo er durch eine äussere Säulen-Umgebung

zum Peripteros wird) bildet sich insgemein an der Rückseite eine dem Pronaos entsprechende Halle (Posticum[1]). — Auf ganz eigenthümliche Weise gestaltet sich das Innere des griechischen Tempels bei solchen Anlagen, die eine grössere Ausdehnung hatten und, wie es scheint, zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt waren, während für gewöhnlich bei den heiligen Handlungen die Menge ausserhalb des Tempels, in dem geweihten Raume, der denselben umgab, verharrte. Hier dehnte sich nemlich die Cella zum offnen Hofraume aus, der sodann wiederum in der Weise der äusseren Architektur behandelt ward: mit Säulenreihen vor den Wänden, oft mit zweien übereinander, von denen die oberen eine Gallerie bildeten, oder mit vorspringenden Wandpfeilern, von denen mehr oder weniger tiefe Nischen eingeschlossen waren. Diese Tempelanlage wird mit dem Namen Hypäthros („unter freiem Himmel") bezeichnet. — Einzelne Anlagen von eigenthümlicher Anordnung werden weiter unten, bei der Betrachtung der einzelnen Monumente, erwähnt werden.

§. 2. Die Formen der dorischen Architektur.

Im Vorstehenden sind die allgemeinen Elemente des griechischen Tempelbaues gegeben. Die besondre Bildung der Formen hängt von den verschiedenen Eigenthümlichkeiten des dorischen und des ionischen Stammes ab, durch welche, wie dies oben bereits näher ausgeführt wurde, die griechische Architektur ein zwiefach verschiedenes Gepräge gewonnen hat. Wir wenden uns nunmehr zur näheren Betrachtung dieser Formenbildung und zwar zunächst zu der der dorischen Architektur, indem diese theils an sich das Gepräge einer höheren Ursprünglichkeit hat, theils auch in Rücksicht auf den historischen Entwickelungsgang (den obigen Andeutungen zufolge) als die ältere betrachtet werden muss.

In der dorischen Architektur sind die Formen des architektonischen Gerüstes mit einfacher Bestimmtheit gebildet, die Zwischenglieder, welche die Haupttheile desselben trennen oder verbinden, und die Schmucktheile ebenso einfach, selbst in strenger Weise gestaltet; dabei aber ist in denjenigen Theilen, in denen sich der Ausdruck einer bewegten Kraft entfalten soll, eine Bildung angewandt, welche diesem Bestreben aufs Entschiedenste und Unmittelbarste entspricht. Ruhe und Kraft, Festigkeit und Würde sprechen

[1] Die alten Schriftsteller haben übrigens nicht immer die oben angegebene Unterscheidung zwischen „Opisthodom" und „Posticum." An sich bezeichnen beide Worte dasselbe, den hintern Theil des Gebäudes.

sich durchweg in diesen Formen aus. Die Säulen haben ein starkes Verhältniss, sie stehen enggeschaart und streben kühn dem Drucke des Gebälkes entgegen, welches mächtig über ihnen lagert.

Nur aus zwei Theilen, die in sich zugleich im innigsten Zusammenhange stehen, sind die dorischen Säulen gebildet, aus dem Schaft und dem Kapitäl. Eine Basis haben sie nicht, vielmehr strahlen sie unmittelbar aus der obersten Stufe des Untersatzes empor, was ihnen von vorn herein das Gepräge der Kühnheit sichert. Der Schaft ist kannelirt, aber in einer Weise — durch straff gespannte (flache) Kanäle, die in scharfen Stegen zusammenstossen, — dass in dieser Gliederung die in der Säule emporstrebende Kraft streng in sich zusammengehalten erscheint; nach oben zu verjüngt sich die Säule, und zwar in erheblichem Maase, wodurch eben jene Kraft, je näher sie dem Druck des Architravs entgegentritt, um so mehr concentrirt wird. Eine leise Schwellung des Säulenschaftes, die sich mit dieser Verjüngung verbindet, dient gleichfalls zur grösseren Belebung seiner Gestalt und bezeichnet jene emporstrebende Kraft als eine progressiv fortschreitende. Eine starke, vorragende Platte, — der Abacus, das Obertheil des Kapitäles, — bildet über jeder Säule das feste Unterlager für den Architrav. Gegen diese Platte stösst die lebhaft bewegte Säule an; ihre Kraft quillt unter dem Druck der Platte mächtig vor und bildet ein Glied von ausgebauchter Gestalt, — den Echinus, das Untertheil des Kapitäles, — dessen Formation, in der Mitte zwischen den aufstrebenden und den niederdrückenden Theilen, für die gesammte dorische Architektur und, je nach seiner verschiedenartigen Bildung, auch für die verschiedenen Gattungen des Dorismus vorzüglich charakteristisch ist. Unterwärts ist der Echinus durch mehrere Ringe umfasst, welche zum letzten festen Zusammenhalt des aufstrebenden Elements der Säule dienen und in deren Bildung ein ähnliches Gesetz, wie in der Kannelirung des Schaftes, waltet. Unterhalb dieser Ringe ziehen sich um die Kanäle ein oder mehrere feine Einschnitte, die, dem Auge als schwarze Linien erscheinend, dasjenige vordeuten, was in den Ringen wirklich erfolgt.

Der Architrav ist ein einfacher, rechtwinklig gebildeter Balken. Seine Bekrönung und seine Trennung vom Friese bildet eine vortretende Platte. Das Hauptglied des Kranzgesimses ist, wie bereits bemerkt, ebenfalls eine einfache, stark vortretende Platte, welche gegen die bewegten Formen des Bildwerkes im Friese einen entschiedenen Abschluss hervorbringt. Der Fries der dorischen Architektur ist aber nicht durchweg mit Bildwerken ausgefüllt; vielmehr sind dessen Formen durch architektonische

Theile gesondert, die sich in regelmässigem Wechsel über den Fries hinziehen. Dies sind die sogenannten Triglyphen, viereckige, aus der Fläche des Frieses etwas hervortretende Platten. Nach der gewöhnlichen Annahme betrachtet man sie als die Stirnseiten der Querbalken, welche ursprünglich auf den Architrav seien aufgelegt worden. (Bei den vorhandenen Monumenten liegen diese Querbalken, welche die innere Bedeckung der Säulenhalle tragen, durchweg höher als der Architrav.) Jedenfalls hat man die Triglyphen als die architektonischen Stützen für das Kranzgesims zu betrachten; auch haben wir ein ausdrückliches Zeugniss,[1] dass bei alterthümlichen Tempeln die Räume zwischen den Triglyphen — die sogenannten Metopen, die bei den vorhandenen Monumenten durch Reliefs ausgefüllt erscheinen — offen waren. Die viereckige (oder ursprünglich cubische) Gestalt der Triglyphen ist durch ihre Stellung zwischen den viereckigen Formen der Hängeplatte des Kranzgesimses und des Architravs bedingt; ihren Namen haben sie von der an ihnen regelmässig wiederkehrenden Verzierung, senkrechten Schlitzen, die als eine, zwar nur ornamentistische, Rückdeutung auf die Kanäle des Säulenschaftes erscheinen und somit für die Harmonie des Ganzen wesentlich mitwirken. Unterhalb eines jeden einzelnen Triglyphen, und zwar noch unter dem Bande des Architravs, ist ein kleines Band angeordnet, an dem als feinerer Zierrath, eine Reihe sogenannter Tropfen hängt, — das Ganze dieser Verzierung wiederum als ein Vorspiel der Triglyphenform erscheinend. Ueber den Triglyphen treten, unter der Hängeplatte des Kranzgesimses, kleine Platten vor, die sogenannten Mutulen oder Dielenköpfe, an denen ebenfalls Reihen von Tropfen angebracht sind, — dies gewissermassen eine Nachwirkung der Triglyphenform, — so dass durch Alles dies eine unmittelbare Verbindung der verschiedenen Theile des Gebälkes hervorgebracht wird. Die Hängeplatte endlich ist durch ein feines Blättergesims, von frei ornamentistischer Form, bekrönt.

Die Bildwerke in den Metopen des Frieses bestehen insgemein aus stark vorspringenden Reliefs, so dass sie einen wirkungsreichen Gegensatz gegen die Architekturformen bilden. Noch bedeutsamer jedoch erscheint das Bildwerk des Giebels, welches zur vorzüglichsten Zierde des Tempels bestimmt ist, indem dasselbe aus völlig freien Statuen besteht, welche von der Hängeplatte des Kranzgesimses getragen werden.[2] Das Giebelgesims wird in seiner Hauptform

[1] In einer Stelle der Iphigenia in Tauris von Euripides, v. 113.

[2] Als plastische Arbeiten erscheinen die Bildwerke in Fries und Giebel wenigstens der Regel nach; oft mögen es aber auch nur

durch eine ähnlich ausladende Platte gebildet, der aber, da sie mit keinen Triglyphen in Verbindung steht, die Mutulen fehlen. Ueber dieser Platte erhebt sich, kräftig emporstrebend, noch ein besonderes krönendes Glied, die Sima, der sogenannte Rinnleisten, der mit mannigfach buntem Ornament bemalt ist. (Ueber die weiteren Farbenzierden s. weiter unten). Vorspringende Löwenköpfe bilden an den Seiten den Abschluss der Sima. Zuweilen, und vornehmlich an den späteren Architekturen, erscheint sie als Regenrinne auch an den Langseiten des Gebäudes umhergeführt und hier eine Reihe von Löwenköpfen, gleich den ebengenannten, angeordnet, die zur Abführung des Regenwassers dienen. Auf dem Gipfel und den Ecken des Giebels erheben sich endlich jene schon oben erwähnten freien Zierden, die sogenannten Akroterien, die gewöhnlich in einer Blumenform, zuweilen auch in figürlicher Sculptur, gebildet sind. Aehnliche Blumen (Palmetten), nur von kleinerem Maase, laufen in gewissen Abständen über dem Kranzgesims der Langseiten (an der Stelle der späteren Regenrinne) und auf dem Dachfirste hin, sie bilden, gleich den Akroterien, das letzte Ausklingen der architektonischen Kräfte, beziehen sich aber zugleich auch auf die äussere Anordnung des Daches, indem sie den Reihen der Hohlziegel entsprechen, die über den Plattziegeln liegen. In diesem Bezuge werden sie als Stirnziegel und Firstziegel benannt.

Die innere Bedeckung der Säulenhalle geschieht, wie schon oben bemerkt, durch, dem Architrav ähnliche, nur leichtere Querbalken, über denen breite Platten liegen. In den letzteren sind Kassetten ausgearbeitet. Querbalken und Kassetten bilden solcher Gestalt ein gegliedertes Ganze, das wiederum mit der Gliederung des Säulenbaues im Einklange steht.

Als ein eigenthümlich bedeutsamer Architekturtheil sind endlich noch die Anten zu nennen. Hierunter versteht man, wie bemerkt, eigentlich nur die vortretende Stirn der Mauer, die ihre besondere architektonische Ausbildung, durch feine und leichte Deck- auch Fussgesimse, erhält. Wo seitwärts unmittelbar über der Ante ein Deckbalken ruht, da tritt sie, in der Breite des Balkens, auch zur Seite um ein Weniges aus der Mauer vor und erhält auch hier dieselbe Gliederung; immer indess erscheint sie als ein, mit der

Malereien gewesen sein. Wenn die letzteren an den entsprechenden Stellen, wo die erhaltenen Monumente keine plastischen Zierden haben, nicht mehr sichtbar sind, so liegt die Vermuthung für eine Ergänzung der eben angedeuteten Art wenigstens nahe. Auch hat man neuerlich verschiedene Grabpfeiler entdeckt, die an der Stelle der, sonst auch an ihnen gebräuchlichen Reliefs, Malereien enthalten.

übrigen Mauer organisch verbundener Theil, nicht als selbständiger Mauerpfeiler oder als Pilaster, wie dergleichen in der späteren, namentlich der römischen Kunst angewandt werden. Auch sind die wichtigsten Glieder ihrer Deck- und Fussgesimse insgemein an der Tempelmauer fortgeführt. Ihr Deckgesims hat im Wesentlichen Nichts mit den mächtig ringenden Formen des Säulenkapitäles gemein; es hat mehr den Charakter eines Schmucktheiles und besteht, der Hauptsache nach, aus einem flachen, mit Blumen bemalten Bande, einem krönenden Blättergliede und einer feinen Platte; doch verbinden sich hiemit oft noch andre, feinere Glieder.

Mit diesen architektonischen Formen verbindet sich endlich eine ziemlich ausgedehnte farbige Bemalung.[1] Ueberhaupt erscheint in der griechischen Formenbildnerei, der architektonischen wie der statuarischen, das Element der Farbe nicht ausgeschlossen, vielmehr mit unbefangenem Gefühle überall angewandt, wo es zu einer kräftigeren Gliederung, zur Herstellung einer lebendigeren Fülle, eines glänzenderen Schmuckes dienen konnte. Doch bildet die Form an sich durchweg die Grundlage, das Ursprüngliche, das eigentlich Bestimmende der griechischen Kunst. So zunächst in der Architektur. Das architektonische Gerüst blieb im Wesentlichen, wie es scheint, frei von der farbigen Bemalung, die vorzugsweise nur die schmückenden Theile, namentlich den Fries und die denselben zunächst berührenden Glieder, sowie die feineren Zierden des Kranzes und den Giebel betraf. Die Bildwerke im Fries und Giebel, selbst mit mannigfaltigem farbigem Schmuck versehen, erhoben sich aus kräftig gefärbtem Grunde. Die Hauptfarbe der Triglyphen scheint durchgehend blau gewesen zu sein. Die kleineren Glieder, die verschiedenartigen Bekrönungen, das Kassettenwerk an der Decke der Säulenhallen, die Deckglieder der Anten, alles dies hatte einen vielfach wechselnden bunten Schmuck. In der Bemalung der durchlaufenden Gliederungen findet man ein bestimmt wiederkehrendes Gesetz. Das in der dorischen Architektur so häufig vorkommende Glied von überschlagendem Profil, — eine Form, die

[1] Die Beobachtung dieses farbigen Schmuckes gehört erst der jüngsten Zeit an. Vgl. meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen." Viele wichtige Mittheilungen neuerer Entdeckungen über die vorhanden gewesene Anwendung der Farben sind dieser, im J. 1835 herausgegebenen, Schrift gefolgt. Im Wesentlichen sind meine Resultate hiedurch bestätiget worden; die bedeutendste Modification, zu der mich die neueren Mittheilungen veranlassen, besteht in der Annahme der gefärbten Triglyphen, die mir früher noch zu gewagt erschienen war.

an sich keine architektonische Bedeutung hat, — war stets mit gereiht stehenden Blättern bemalt. Der in der Form des Echinus gebildete Viertelstab erscheint stets mit Eiern bemalt, die Welle mit Herzblättern, der Rundstab mit Perlen, — eine Weise der Verzierung, die ganz auf architektonischen Gesetzen beruht, da sie durchweg das Profil des einzelnen Gliedes auf dessen Fläche gemalt darstellt und so die eigenthümliche Gestalt des Gliedes um so charakteristischer sichtbar macht. Die rechtwinkligen Glieder haben häufig einen gemalten Mäander, der ebenfalls aus ihrer Form hervorgegangen ist, oder, als ganz freien Zierrath, ein blumiges Ornament. Ueberall sind die Farben in entschiedenen, ungebrochenen Tönen angewandt, die dem Auge theils in leuchtender Kraft gegenüber stehen, theils, wo sie im engen Raume miteinander wechseln, ein zarteres harmonisches Spiel bilden. An den unbemalten Theilen erscheint dagegen, wenn die Tempel aus Marmor ausgeführt sind, das edle Material in seinem eigenthümlichen Glanze, oder, bei schlechterem Material, ein lichtgefärbter Stuck-Ueberzug.

In solcher Art gestaltet sich das System der dorischen Architektur. In den gegenseitigen Verhältnissen und in der besonderen Ausbildung der Theile ist dasselbe jedoch den mannigfaltigsten Verschiedenheiten unterworfen, die für das höhere oder spätere Alter der Monumente, für das strengere, einseitigere Festhalten an dem Dorismus in seiner ursprünglichen Gestaltung, sowie für die mildere Ausbildung und endlich für die Verflachung desselben das deutlichste Zeugniss geben.

Die Bauwerke im alterthümlich dorischen Charakter haben schwere, massige Verhältnisse; die besondere Formation ihrer Theile drückt eine gewaltige Kraftanstrengung aus. Die Säulen sind sehr stark, etwa nur viermal so hoch, als am unteren Durchmesser breit; ihre Verjüngung ist so bedeutend, dass der obere Durchmesser (unter dem Kapitäl) etwa nur zwei Drittheile des unteren beträgt; dabei stehen sie zumeist so nahe nebeneinander, dass ihr Abstand kaum breiter ist, als ihr unterer Durchmesser. Die Höhe des Gebälkes ist zuweilen der halben Säulenhöhe gleich, ähnlich hoch der Giebel. Die Zwischenglieder, und namentlich die von bewegter Formation, sind insgemein in auffallender Stärke gebildet, ihre Profile in schweren Linien geführt. Vornehmlich gilt dies von der Form des Echinus, der gewaltsam, in einer entschieden bauchigen Linie, vortritt. Manche Gebäude haben aber nur in den Hauptformen diesen schweren Charakter, während die mehr untergeordneten Details an ihnen eine abweichende, feinere Bildung zeigen, so dass man hierin ein absichtliches Festhalten an den

alten Formen in den Zeiten einer vorgeschrittenen Ausbildung erkennt.

In den Zeiten der schönsten Ausbildung der dorischen Architektur werden die Verhältnisse, obgleich die Gebäude im Ganzen immer einen ernsten Charakter behalten, leichter, der Ausdruck der Kraftanstrengung in der Formation der einzelnen Theile mehr gemässigt; er erscheint hier in einer sicheren, bewussten Haltung. Die Höhe der Säulen nähert sich der Breite von 6 unteren Durchmessern ($5^1/_2$ bis $5^3/_4$ Dm.), die Verjüngung beträgt nur $^1/_6$ des untern Durchmessers, ihre Zwischenweite ist etwa gleich $1^1/_3$ Dm. Die Höhe des Gebälkes ist etwa einem Drittheil der Säulenhöhe gleich, der Giebel wenig höher. Die Zwischenglieder sind feiner und mit zarterem Schwunge des Profils gebildet; der Echinus erscheint in einer elastisch straffen Linie. — In den Zeiten des Verfalles werden die Verhältnisse noch leichter, die einzelnen Theile werden unbedeutend in ihrer Beziehung zum Ganzen, ihre Formation erscheint insgemein flach und characterlos. Statt der geschwungenen Linien des Profiles finden sich an verschiedenen Gliedern oft nur gerade Abschnitte, die eben nur einen äusserlichen Uebergang von dem einen Architekturtheile zum anderen hervorbringen. Besonders nüchtern erscheint es, wenn das Profil des Echinus in solcher Art nur durch eine gerade (schrägstehende) Linie gebildet wird.

Die Betrachtung der einzelnen Monumente, zu denen wir uns später wenden, wird für alles dies genügende Beispiele geben.

§. 3. Die Formen der ionischen Architektur.

In der ionischen Bauweise ist die Form des architektonischen Gerüstes allerdings mit nicht geringerer Entschiedenheit beobachtet als in der dorischen; aber sie ist mehr gegliedert und reicher ausgebildet; die Zwischenglieder sind mannigfaltiger, weicher und flüssiger; in denjenigen Theilen, in denen die Wirksamkeit der architektonischen Kräfte am Entschiedensten hervortreten muss, spricht sich diese Bedeutung in einer prächtigeren, glänzenderen Weise aus. Die Verhältnisse sind freier und leichter, das Ganze hat das Gepräge einer anmuthvoll weichen Majestät. Der alte Vergleich, welcher der dorischen Architektur einen männlichen, der ionischen einen weiblichen Charakter beimisst, ist durchaus treffend.

In wieweit diese Eigenthümlichkeit der ionischen Architektur auf der ursprünglichen Geistesrichtung des ionischen

Stammes — ehe derselbe, von den Doriern gedrängt, seine alte Heimath verliess — beruhe, inwieweit sie sich, bei seiner spätern Ausbreitung gegen Asien zu, durch orientalische Einflüsse ausgebildet habe, vermögen wir gegenwärtig nicht mehr mit durchgreifender Bestimmtheit nachzuweisen, da von alterthümlich ionischer Architektur leider nur ein einzelner geringer Rest auf unsre Zeit gekommen ist. Doch können wir mit Ueberzeugung annehmen, dass beide Verhältnisse für die Ausbildung der ionischen Architektur wirksam gewesen sind. Die wenigen Reste, die sich von architektonischen Formen des heroischen Zeitalters, vor dem Eintreten der Dorier, erhalten haben, liessen uns eine ähnliche Weichheit des Gefühles erkennen. Dann haben wir bereits früher, bei der Betrachtung der westasiatischen, vornehmlich der persepolitanischen Architektur,[1] gewisse Formen kennen gelernt, denen wir, was ihren Ursprung anbetrifft, ein höheres Alterthum beimessen mussten, und die wir von Seiten der griechisch-ionischen Architektur aufgenommen und in ihr eigenthümliches System verarbeitet finden. Dies sind: die besondre Art der Kannelirungen des Säulenschaftes, die beim Säulenkapitäl vorkommenden Voluten (Schnecken), die Mehrtheiligkeit des Architravs, die unter der Hängeplatte des Kranzgesimses angeordneten Zahnschnitte, auch das verzierende Glied des Perlenstabes; selbst für die Gliederung der sogenannten attischen Basis fanden sich in der persischen Architektur entsprechende Beispiele. Nicht minder indess müssen wir annehmen, dass erst durch dorischen Einfluss, der überall erst dem griechischen Leben seine selbständige Gestalt gab, die ionische Architektur zu ihrer höheren Entwickelung gediehen sei, dass durch ihn sich in derselben jener klare, feste Organismus, jenes geregelte Verhältniss zwischen den architektonischen nnd den bildnerischen Theilen, jenes sichere und geläuterte Ebenmaas ausgebildet habe, wodurch die ionische Architektur sich, trotz der verwandten Bestandtheile, wesentlich und innerlich von der orientalischen unterscheidet, wodurch sie eben zu einer wirklich griechischen geworden ist. Auch finden sich einzelne Theile, die unmittelbar aus der dorischen in die ionische Architektur übergegangen sind, wie namentlich der Echinus des Kapitäles, obgleich derselbe hier als ein minder bedeutsames Glied erscheint.

Was nunmehr die Formen der ionischen Architektur im Einzelnen anbetrifft, so ist es zunächst charakteristisch, dass ihre Säule — wiederum den Säulen von Persepolis, sowie denen am Schatzhause

[1] Vgl. den ersten Abschnitt, Kap. V., D, §. 4. und 5.

des Atreus entsprechend — mit einer besondern Basis versehen ist. Die **Basis** bildet eine Vermittelung zwischen den Stufen des Unterbaues und der Säule, einen Untersatz, auf welchem die emporstrebende Kraft der Säule ruht; ihre Gliederung deutet es jedoch an, dass sie dem Druck der Säule eine selbständige Kraft entgegenzusetzen bestimmt ist, dass auch hier das Leben der architektonischen Theile unmittelbar mit deren einzelner Entfaltung beginnt. Das Hauptglied besteht aus einer vortretenden Kehle von straffer elastischer Spannung, die ein energisches Zusammenziehen der Kraft ausdrückt; über der Kehle ruht ein Pfühl, dessen Form durch den Druck der Säule motivirt ist. Im Uebrigen hat sie eine verschiedenartige Ausbildung, je nach der verschiedenen Gestaltung des Ionismus. Sehr interessant ist es, unter den geringen Resten des alten Juno-Tempels zu Samos Säulenbasen erhalten zu sehen, welche, wenn auch zierlich ornamentirt, doch diese Grundform in einfachster Gestalt zeigen. An den spätern Gebäuden des ionischen Kleinasiens findet sie sich weicher entwickelt, vornehmlich dadurch, dass statt Einer grossen Kehle deren zwei, durch kleine Zwischenglieder getrennt, angewandt werden; diese Form wird speziell mit dem Namen der **ionischen Basis** bezeichnet. In Attika scheint ursprünglich ebenfalls die einfachste Form dieser Basis angewandt zu sein; bei den älteren ionischen Monumenten aber zeigt sich hier schon ein Rundstab unter der Kehle, der bald zum kraftvoll bedeutsamen Pfühle anwächst. Diese Formation bezeichnet man mit dem Namen der **attischen Basis**. Doch behält hier, bei den Monumenten der Blüthezeit der Kunst, die Kehle stets ihre selbständig vortretende Stellung, dabei sind auch die Pfühle häufig mit (horizontalen) Einkehlungen versehen, welche auch in ihnen — analog der Kannelirung des Säulenschaftes — ein festes Zusammenziehen der Kraft ausdrücken. Bei den spätern Monumenten fehlt dies, und es tritt die Kehle mehr zwischen die beiden Pfühle zurück, wodurch das Ganze an Kraft verliert. Zuweilen findet man bei diesen Monumenten der spätern Zeit, unter der attischen, wie unter der ionischen Basis, eine starke Plinthe angeordnet; doch bringt auch diese Einrichtung einen schweren Eindruck hervor, da sie mit den feinen und bewegten Formen, welche in der ionischen Säule durchaus vorherrschen, im Widerspruche steht.[1]

[1] Bei der dorischen Säule, deren Formen an sich einfacher sind und wo namentlich der Abacus des Kapitäles bereits eine ähnliche Erscheinung darbietet, würde eine solche Plinthe nicht jene Disharmonie hervorbringen. Doch würden durch deren Anwendung die Säulen auch hier

Der Schaft der ionischen Säule ist minder energisch verjüngt und etwas weicher geschwellt, als der der dorischen. Er ist kannelirt, aber, durch tiefere Senkung der Kanäle und breitere Stege zwischen diesen, in einer Weise, dass sich auch hierin ein minder herbes Zusammenziehen der Kraft ausdrückt. Die Bildung des Kapitäles ist sehr eigenthümlich; gleichwohl kann man dieselbe, so abweichend die Formen im Einzelnen von den dorischen Formen erscheinen (und so bestimmt in ihnen orientalischer Einfluss sichtbar wird), zunächst auf das Grundprincip der dorischen Architektur zurückführen. Der untere Theil des Kapitäles ist ein Echinus, in seiner Hauptform dem des dorischen gleich; nur ist derselbe, dem weicheren Wechsel der Theile in der ionischen Architektur gemäss, reicher ausgebildet, indem er zu einem Eierstabe ausgemeisselt erscheint, — eine Weise der Verzierung, die sich (wie schon bemerkt) auf der Linie seines Profils gründet. Statt der Ringe, die den unteren Theil des dorischen Echinus scharf zusammenbinden, sieht man hier, in Harmonie mit jener Ausbildung, einen zierlichen Perlenstab angewandt. Statt der rohen, unbeweglichen Form des dorischen Abacus wird sodann aber ein Glied angewandt, welches ein reiches, glänzendes Leben entwickelt und die Kraft des vom Gebälk niederwirkenden Druckes in kühner geistreicher Entfaltung zeigt. Dies ist das Polster mit den nach den Seiten hinaus tretenden Voluten (den Schnecken). In elastisch geschwungener Linie senkt sich dasselbe auf den Echinus nieder, seitwärts, in den Voluten, zusammengerollt, aber in einer Weise, dass es sich hier spiralförmig, mit elastischer Federkraft, zusammenzieht und dass umgekehrt aus dem Auge der Voluten stets neue Kraft in das Ganze hinauszuströmen scheint. Nach oben zu schliesst sich dies Glied der geraden Linie des Architravs an, doch ist es noch durch eine besondere feine Deckplatte, meist von bewegtem Profil gekrönt.

Der Architrav besteht nicht aus einem einzelnen Balken, sondern aus zwei oder drei Platten, die um ein Geringes über einander vortreten; seine Last erscheint hiedurch getheilt und gegliedert. Seine Bekrönung bildet ein feines Band, welches durch ein besondres Glied von bewegter Formation getragen wird. Der Fries hat keine architektonischen Theile mehr, welche, wie die Triglyphen der dorischen Architektur, eine unmittelbare Verbindung zwischen Architrav und Kranzgesims hervorbrächten; vielmehr ist

an der frischen Unmittelbarkeit des Eindruckes verlieren; dies scheint der Grund, weshalb sie, wenigstens in der rein griechischen Ausbildung der dorischen Architektur, nie angewandt wird.

er in seiner ganzen Ausdehnung durch bewegtes Bildwerk erfüllt. Die Hängeplatte des Kranzgesimses wird durch mehrere Glieder von bewegter Formation getragen. Zwischen diesen finden sich häufig die sogenannten Zahnschnitte angewandt, — eine Platte, die in kleinen Abständen mit starken Einschnitten versehen ist. Diese Form ist, bei dem weichen, lebenvollen Organismus der ionischen Gliederungen, auffallend, sie hat, im Gegensatz gegen die letzteren mehr das Gepräge eines starren, willkührlichen Ornamentes. Ihr Vorhandensein erklärt sich nur durch den Einfluss einer hochalterthümlichen oder fremdartigen Architektur; da wir sie bereits in den persischen Monumenten finden, so haben wir sie unbedenklich, wie schon bemerkt, von dort herzuleiten. An den ionischen Bauwerken von Attika, namentlich an denen der schönsten Periode, ist darum aber auch diese Form, als störend in dem Organismus des Ganzen, zumeist verschmäht worden, während sie an den kleinasiatischen stets beibehalten erscheint. — Die krönenden Theile des Ganzen endlich stimmen in ihrer weicheren und reicheren Ausbildung mit den eben besprochenen Architekturtheilen überein. So auch die zumeist reicheren Formen des Kassettenwerkes an der Decke der Säulenhallen, sowie die meist weicher gebildeten und mehrfach wechselnden Gesimsglieder im Innern, namentlich an der Bekrönung der Anten.

Ueber den farbigen Schmuck der ionischen Architektur haben wir bis jetzt im Ganzen nur wenig genügende Zeugnisse. Ohne Zweifel fand er auch hier in ähnlicher Ausbildung statt, wie bei der dorischen Architektur, wenn auch, was aus mehreren Gründen vermuthet werden darf, wiederum in mehr gemilderter, gemässigter Behandlung. Bei den wenigen älteren Monumenten ionischer Kunst, die wir kennen, erscheinen die Glieder nach ähnlichem Princip bemalt, wie bei den dorischen Monumenten; bald aber wird der Gebrauch allgemein, ihre Zierden (wie beim Echinus des ionischen Kapitäles) plastisch auszumeisseln, womit gleichwohl eine Anwendung von Farben verbunden sein konnte.

Was die allgemeinen Verhältnisse der ionischen Architektur anbetrifft, so beträgt die Säulenhöhe etwa 8½ bis 9½ untere Durchmesser, die Zwischenweite zwischen den Säulen durchschnittlich etwa 2 unt. Dm., die Gebälkhöhe zumeist nicht ¼ der Säulenhöhe; der Giebel, soviel wir urtheilen können, hat eine noch geringere Höhe. Bei den erhaltenen Monumenten bedingen die Zeitunterschiede hierin keine charakteristischen Verschiedenheiten; doch reichen auch nur wenige von ihnen bis in die erste Blüthenperiode der Kunst hinauf. Für die späteren Monumente ist es

bezeichnend, dass die wichtigeren Theile an ihnen ein mehr charakterloses Gepräge erhalten; namentlich gilt dies von der Kapitälform, in welcher hier die elastische Senkung des Volutengliedes gegen den Echinus zu fehlt. Ueber die Unterschiede der Säulenbasen, die zum Theil auch für die spätere Zeit bezeichnend sind, ist bereits im Obigen gesprochen.

Im Allgemeinen gestattet die ionische Architektur in der Bildung der einzelnen Theile eine grössere Freiheit als die dorische. Dies gilt zunächst von jenen Formen der Säulenbasen, zugleich aber auch von den Kapitälen. Die Schneckenwindungen geben an ihnen zu mancherlei blumigen Zierden Anlass, namentlich in der Mitte der, dem Echinus zugekehrten Senkung. Eine bedeutsame Umgestaltung der gewöhnlichen Kapitälform ist die, dass die Voluten mächtiger hinaustreten und sich in ihnen, statt der Einen Rinne, durch welche ihre vordere Seite gebildet wird, eine doppelte bildet (so dass sie als zwei übereinanderliegende und ineinandergewickelte Polster erscheinen); da aber durch solche Einrichtung das Kapitäl ein zu starkes Uebergewicht über die Säule erhalten würde, so wird noch der oberste Theil des Schaftes, als Säulenhals, zu dem Kapitäl hinzugezogen, durch Ringe von den Kanälen des Schaftes abgetrennt und mit einem umherlaufenden reichen Blumenschmucke versehen. So darf es schliesslich auch nicht befremden, bei den im Uebrigen beibehaltenen Formen der ionischen Architektur, zuweilen eine völlig freie Kapitälbildung zu finden, einen Blätterkelch darstellend, aus welchem Blumen und Ranken emporwachsen, von denen die letzteren sich, indem sie die energische Form der Voluten zum zierlichen Spiele umgestalten, als leichte Träger der Deckplatte emporwinden. Diese Form des Kapitäles, die wiederum sehr verschiedenartig ausgedildet wird, führt den Namen des korinthischen. In der ersten Blüthezeit der griechischen Architektur erscheint sie äusserst selten und nur an einzelnen Säulen, die eine vorzüglich bedeutsame Stelle einnehmen; später findet sie sich häufiger und schon bei Säulenreihen angewandt, am häufigsten gegen den Schluss der selbständig griechischen Kunstzeit. Doch sehen wir sie erst in der römischen Periode vorherrschend und zu einer gesetzmässig wiederkehrenden Form ausgebildet. — An Wandpfeilern, die sich in einzelnen Fällen in Verbindung mit griechisch-ionischen Säulenbauten finden, zeigt sich eine verschiedenartige Bekrönung, die in ähnlicher Weise zu einer geschmackvollen Ausbildung mehr ornamentistischer Formen Anlass gegeben hat.

§. 4. Anderweitige Bauanlagen.

Die Tempel sind es, an denen sich der im Vorigen besprochene griechische Säulenbau entwickelte; sie gaben stets den Anlass zu dessen bedeutsamster Entfaltung. Doch erscheint dieser Säulenbau auch noch bei mannigfaltigen Anlagen andrer Art; überall eigentlich, wo man den Bauwerken ein höheres künstlerisches Gepräge aufdrücken wollte, wurden seine Formen zu diesem Behufe angewandt. In ihm ist das gesammte künstlerische Vermögen der griechischen Architektur beschlossen.

Als Anlagen von hervorstechender Bedeutung reihen sich den Tempeln zunächst die Prachthallen an, welche den Zugang zu dem heiligen Bezirk, der die Tempel umgab, bildeten, — die Propyläen. In ihrem Aeusseren der Erscheinung der Tempel sehr nahe stehend, unterscheiden sie sich von jenen vornehmlich dadurch, dass ihnen die Cellenmauern des Inneren fehlen, dass sie eben nur einen offenen Durchgang bilden. Bei den grösseren Anlagen solcher Art wurden, ausser den Säulen des Aeusseren, auch im Inneren, zur Unterstützung der Decke, Säulenstellungen angewandt; dies gab zu eigenthümlicher Anordnung, zu einem, auf interessante Weise durchgeführten Wechselverhältniss zwischen innerem und äusserem Säulenbau Anlass. — Dann wurden auch für andere Zwecke Säulenhallen von mannigfach verschiedener Einrichtung aufgeführt, theils als ringsum offene Säulenstellungen, die eine gemeinsame Decke trugen, theils ausserhalb der Säulen durch Mauern von dem werkeltäglichen Verkehr abgeschlossen, theils als Säulenhöfe, etwa nach Art der Hypäthraltempel eingerichtet. U. a. gehören hieher die sogenannten Basiliken, Gerichtshallen, die jedoch, wie es scheint, erst in der Periode der römischen Kunst ihre höhere Bedeutung erhielten. — Auch bei den Gymnasien, den Orten, die für körperliche, zumeist auch für geistige Uebungen bestimmt waren und die für solche Zwecke mancherlei besonders eingerichtete Räume enthielten, bildeten die Säulenhallen insgemein den wichtigsten Schmuck. — Nicht minder in den Privatwohnungen, wo diese eine reichere Anlage ausmachten. Bis auf die Zeit des peloponnesischen Krieges war Letzteres im eigentlichen Griechenlande zwar nicht der Fall, indem die hohe Einfalt der Sitte, welche durch die Dorier verbreitet war, hiemit im Widerspruche stand. Doch scheint sich jene glänzendere Anlage der Wohnungen, welche wir im heroischen Zeitalter kennen lernten, bei den Ioniern Klein-Asiens auf gewisse Weise erhalten und von dort aus in späterer Zeit, namentlich seit der grossen

Umgestaltung des griechischen Lebens, die durch Alexander den Grossen erfolgte, wiederum verbreitet zu haben. Die Hauptanlage in den Wohngebäuden dieser späteren Zeit ist dieselbe, wie die jenes höheren Alterthums: ein Säulenhof (als wichtigster Theil), um den die Räume der Männerwohnung, zum Theil mit prachtvollen Säulensälen, belegen waren, und weiter zurück die Frauenwohnung; hiemit waren sodann häufig, doch von dem Hauptbau durch kleinere Zwischenhöfe getrennt, besondre Gastwohnungen verbunden. Die grossen Prachtsäle führten, je nach ihrer besonderen Einrichtung, verschiedene Namen: Korinthische Säle, mit einfachen Säulenreihen vor den Wänden; Aegyptische Säle, mit einer zweiten Säulenreihe, einer Gallerie, über den unteren Säulen (somit den späteren Basiliken vergleichbar); Cyzikenische Säle, eine Art von Gartensalons, u. s. w. Leider jedoch sind von allen Anlagen der eben besprochenen Art theils nur wenige, theils gar keine Beispiele auf unsre Zeit gekommen.

Bedeutende Bauanlagen waren ferner diejenigen, die für die Schau von Spielen und Wettkämpfen, gymnastischen und musischen, aufgeführt wurden. Diese bestanden zunächst, ihrer Bestimmung gemäss, aus dem einfachen Plan, auf welchem die Spiele vor sich gingen, und aus den Sitzplätzen der Zuschauer, welche sich um diesen Plan stufenförmig emporreihten. Das Stadium, für gymnastische Kämpfe und besonders für den Wettlauf bestimmt, hatte eine längliche Gestalt; ähnlich, nur in ausgedehnterem Maase, der für den Wagenlauf bestimmte Hippodrom. Das Theater hatte eine halbkreisrunde Grundform; der Plan, auf welchem die Reigentänze des Chores aufgeführt wurden, hiess hier die Orchestra; zur Seite der Orchestra, den Plätzen der Zuschauer gegenüber, erhob sich das Gerüst für die handelnden Personen des Schauspieles und hinter diesem die architektonisch dekorirte Scene. Ein näheres Eingehen in die besonderen Einrichtungen des Theaterbaues verbietet der Zweck dieses Handbuches. Das Odeum, für musikalische Aufführungen bestimmt, war ein dem Theater ähnlicher Bau, doch von kleinerem Maasstabe, und, um den Schall entschiedener zusammenzuhalten, mit einem Dache bedeckt. Für die Einrichtung des Stufenbaues der Sitzplätze ward bei allen diesen Anlagen gewöhnlich eine passende Localität, am Berghange oder in einem kleinen Thalkessel, ausgesucht, so dass insgemein nur ein mehr oder weniger unbedeutender Unterbau nöthig war; zur weiteren Ausführung jedoch wandte man, namentlich in der späteren Zeit, oft das prachtvollste Material an. An sich waren diese Anlagen (etwa nur mit Ausnahme der Scene des

Theaters) natürlich nicht auf die Herstellung künstlerischer Architekturformen berechnet; wiederum jedoch pflegten mit ihnen Säulenhallen, namentlich als Umschliessung der obersten Reihe der Sitzstufen, angewandt zu sein. Reste von ihnen sind mannigfach, in mehr oder weniger zerstörtem Zustande, auf unsere Zeit gekommen; über die, vorzüglich interessante Einrichtung der Scene des griechischen Theaters ist uns bis jetzt aber nur eine dunkle und nicht genügende Anschauung verstattet.

Unter den persönlichen Denkmälern sind vornehmlich diejenigen interessant, die von Seiten der Chorführer für den in musischen Spielen errungenen Sieg errichtet wurden, die choragischen Monumente. Sie beziehen sich auf den Siegespreis des Dreifusses; entweder waren es Säulen oder durchgebildete Architekturen, auf deren Gipfel der Dreifuss aufgestellt ward, oder Kapellen-artige Bauten, die in ihrem Inneren das Siegeszeichen bewahrten. Uns sind ein Paar interessante Denkmäler dieser Art aufbehalten. — Die Grabmäler waren zum Theil sehr einfach, schlichte Pfeiler, mit einem blumigen Schmucke (den Akroterien der Tempel ähnlich) bekrönt und an ihrer Vorderseite ein einfaches Bildwerk enthaltend, oder von Altar-ähnlicher Form, oder Felsgrotten, deren Façade architektonisch dekorirt ward. In der spätern Zeit des griechischen Lebens, und besonders da, wo fremdes Element auf dasselbe einwirkte, erhielten die Grabmonumente zuweilen eine kolossale Gestalt und mannigfach prächtige Zierden.

II. Uebersicht der Monumente.

§. 5. Das Verhältniss der erhaltenen Monumente zur historischen Entwickelung.

Nach dieser Darlegung des allgemeinen Systemes der griechischen Architektur wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung der einzelnen Denkmäler, die uns den Entwickelungsgang der Architektur in seinen besonderen Momenten näher veranschaulichen. Viele Werke haben sich, entweder in ihren Haupttheilen, oder, wenn auch zerstört, doch in ihren Trümmern so deutlich erkennbar erhalten, dass wir hieraus ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten mit Genauigkeit auffassen können und dass wenigstens bildliche Restaurationen ihres ursprünglichen Zustandes möglich waren. Von vielen aber ist Nichts, als eine ungenügende schriftliche Nachricht auf unsre Zeit gekommen. Dies letztere betrifft namentlich den Kreis derjenigen vorzüglich berühmten Bauwerke, die in den

Entwickelungsperioden der griechischen Kunst, vor dem Zeitalter des Perikles, aufgeführt waren. Für die frühere Zeit dieser Entwickelung, bis zum Beginn des sechsten Jahrhunderts, fehlt es aber auch an schriftlicher Nachricht fast ganz; erst von da ab tritt uns manche nähere Kunde entgegen, welche den Aufschwung, den die griechische Kunst in jener Zeit genommen, zu bezeichnen dient.

Unter den erhaltenen Monumenten findet sich indess eine nicht ganz unbedeutende Anzahl von solchen, die das Gepräge einer mehr oder weniger alterthümlichen Form tragen; doch sind dies nur dorische Architekturen, indem der einzige Rest alt-ionischer Baukunst, der auf unsre Zeit gekommen ist, in den, schon oben berührten, Fragmenten des Juno-Tempels von Samos besteht. Sie gehören denjenigen Gegenden an, in welchen der Dorismus in grösserer Einseitigkeit vorherrschte: Sicilien, Grossgriechenland und dem Peloponnes. Unter den Monumenten dieser Gegenden findet aber der Unterschied statt, dass die peloponnesischen Architekturen vom Zeitalter des Perikles ab sich der geläutertsten Entfaltung der griechischen Kunst ziemlich nah anschliessen und nur in geringen Einzelheiten noch einen Nachklang der alterthümlichen Formenweise erkennen lassen, während die letztere in Sicilien und Grossgriechenland das ganze fünfte Jahrhundert hindurch (zum Theil auch wohl noch länger) auf entschiednere Weise wirksam bleibt. Ueberhaupt bilden die Monumente dieser westlichen Länder einen in sich geschlossenen Kreis, der seine eigenthümliche Entwickelung hat und auch in denjenigen Werken, die wir den späteren Zeiten der griechischen Kunst zuschreiben müssen, mehrfach eine besondre Weise der Formenbildung erkennen lässt. Es ist demnach für die Uebersicht zweckmässig, diese Monumente zunächst für sich gesondert zu betrachten. Auf gleiche Weise scheiden sich sodann die griechischen Monumente Klein-Asiens von denen des eigentlichen Griechenlands ab. Doch auch im Einzelnen finden sich überall mancherlei locale Eigenthümlichkeiten, denen gemäss sich auch die Unterabtheilungen zumeist als locale Gruppen gestalten.

§. 6. Die Monumente von Sicilien.

Die Blüthezeit der sicilischen Geschichte (in der Periode des classischen Alterthums) ist das fünfte Jahrhundert v. Chr. G. Die äusseren Verhältnisse stehen in nahem Zusammenhange mit denen der Geschichte des eigentlichen Griechenlands. Die Karthager, den Persern verbündet, hatten sich Siciliens zu bemächtigen gestrebt,

waren aber, gleich jenen, im J. 480 besiegt worden. Dieser Sieg rief, wie die Siege über die Perser von Seiten des eigentlichen Griechenlands, ein lebhaftes Nationalgefühl hervor; eine Menge grossartiger Monumente, denen die bedeutsamsten Reste, die wir in Sicilien kennen, angehören, entstand in Folge dieses begeisterten Aufschwunges. Doch ward die Blüthe des Landes schon vor dem Ende des fünften Jahrhunderts gebrochen, indem es jetzt den Karthagern gelang, sich den grössern Theil der Insel, wenn auch nicht dauernd, zu unterwerfen. Im vierten Jahrhundert erscheinen die sicilianischen Zustände längere Zeit verworren und trübe, bis in der späteren Zeit dieses Jahrhunderts, durch Timoleon von Syrakus, wiederum glückliche Verhältnisse zurückgeführt wurden und ein zwanzigjähriger Friede (337 bis 317) das Land beglückte. Dieser Periode scheinen einige der Reste von spätern Monumenten anzugehören; andre der folgenden Zeit, namentlich etwa dem zweiten Jahrhundert vor Chr., da sich Sicilien unter der Herrschaft der Römer (von 210 ab war es römische Provinz) eines äusseren Wohlseins zu erfreuen begann.

Den eben angegebenen Verhältnissen entsprechend, sind in den Monumenten Siciliens, welche der classischen Periode der Kunst angehören,[1] vornehmlich zwei Style zu unterscheiden. Der eine umfasst die Monumente, die bis zum Schlusse des fünften Jahrhunderts errichtet wurden. Diese haben ein strengdorisches Gepräge, zum Theil von hochalterthümlicher Art, zum Theil in ihren Hauptformen der klareren Entfaltung der dorischen Architektur verwandt, doch so, dass sie das alterthümliche Element nie ganz verläugnen, dass die Detailformen oft noch in dessen Weise gebildet sind, oft noch schwer und selbst in einer eigenthümlichen Rohheit erscheinen. Dabei aber ist es sehr auffallend, dass sich mit dieser Weise des strengeren Dorismus einzelne Formen verbinden, die (wie die häufig vorkommende Hohlkehle als krönendes Gesims und selbst die Form der Zahnschnitte) auf einen gewissen orientalischen Einfluss zu deuten scheinen. An mehreren dieser Architekturen hat man bedeutende Reste der farbigen Bemalung entdeckt, die, in Uebereinstimmung mit der Formenbildung, ebenfalls einen schwereren Charakter hat. Einen anderen Styl zeigen die Monumente der jüngeren Zeit. Hier sind, im Gegentheil gegen die Strenge der früheren, weiche, feine und lebhaft geschwungene Formen

[1] Hauptwerk: D. lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco, Antichità della Sicilia. — Sodann: F. Hittorf et L. Zanth, Architecture antique de la Sicile.

vorherrschend, welche eine durchgreifende Umbildung des architektonischen Geschmackes erkennen lassen; gleichwohl zeigt sich im Einzelnen auch hier noch, in einer disharmonischen Weise, die schwere Formenbildung der früheren Zeit wirksam. Der Einfluss des orientalischen Elementes (wenn man es so nennen darf) gestaltet sich hier zu einer direkten Vermischung ionischer und dorischer Formen, die freilich ebenfalls nicht zu einer harmonischen Ausbildung führen konnte.

a) Monumente der früheren Zeit.

1) Zu Selinunt. Hier sind (mit Ausnahme eines kleinen Gebäudes aus späterer Zeit) sechs Peripteral-Tempel in ihren Ruinen vorhanden, unter ihnen die alterthümlichsten Monumente Siciliens. Charakteristisch ist für die letzteren, ausser ihren allgemeinen Verhältnissen, ausser der starken Verjüngung der Säulen und der, hiemit übereinstimmenden, stark ausladenden Form des Echinus des Kapitäles, eine, mehr oder weniger entschieden ausgebildete kehlenartige Einziehung unterhalb des Echinus, wodurch dessen Form noch schärfer vortretend erscheint; sodann die schwere Bildung der Zwischenglieder, namentlich derjenigen, die sich unter der Hängeplatte des Kranzgesimses befinden. Auch die Form des Grundrisses hat ihre besonderen Eigenthümlichkeiten: das Tempelhaus ist von bedeutender Länge, die durch einen Opisthodom noch vermehrt wird; der Pronaos hat bei zweien der ältesten Tempel keine Säulen in antis und scheint nach aussen durch eine Thür abgeschlossen zu sein; bei eben diesen Monumenten ist die vorderste Säulenreihe des Tempels gedoppelt; endlich hat überall die Säulenumgebung dieser Tempel einen Abstand vom Tempelhause, der ein mehr oder weniger entschiedenes pseudodipterisches Verhältniss hervorbringt. Die Tempel liegen in zwei gesonderten Gruppen, auf den beiden Hügeln (auf einem westlichen und einem östlichen), auf denen die Stadt erbaut war; beide Gruppen strecken sich, in paralleler Lage der einzelnen Gebäude, von Nord nach Süd.

Tempel des westlichen Hügels: — Der mittlere Tempel, am entschiedensten alterthümlich, wohl noch im sechsten Jahrhundert gebaut. Manche Abnormitäten, welche den Gliederungen einen schweren Charakter geben; die Triglyphen sehr breit im Verhältniss zu den Metopen; die Dielenköpfe schwer, schräg vortretend und über den Metopen nur halb so breit wie über den Triglyphen. Von den Relief-Sculpturen der Metopen haben sich einige erhalten; der Styl, in dem sie ausgeführt sind, scheint

vornehmlich für das angedeutete hohe Alter eine Bestimmung zu geben. — Der nördliche Tempel, ebenfalls sehr alterthümlich, doch in der Formenbildung schon etwas feineres Gefühl. Die Anordnung und Form der Dielenköpfe wie bei dem vorigen Tempel. Der Pronaos ist hier, wie bei den gewöhnlichen Peripteral-Tempeln, offen, mit zwei freistehenden Säulen; statt der Anten aber ist die Stirn der Mauern durch Halbsäulen abgeschlossen. — Der südliche Tempel, ein Peripteros von gewöhnlicher Anlage, den Formen nach der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts angehörig, der Ausbildung der attischen Bauten verwandt, doch in kleineren Einzelnheiten noch die Schwere des sicilianischen Dorismus bewahrend. — Tempel des östlichen Hügels: — Der mittlere Tempel, wiederum alterthümlich in Anlage und Form, die Säulen stark verjüngt und der Echinus stark ausladend, die Dielenköpfe schräg vortretend; im Uebrigen jedoch die Verhältnisse feiner als an den erstgenannten Tempeln des westlichen Hügels, somit auch jünger. Die erhaltenen Reste der Metopen-Reliefs zeigen einen, zwar ebenfalls noch alterthümlichen, doch schon mehr entwickelten Styl. — Der nördliche Tempel, ein sehr colossaler Bau von 161 Fuss Breite und 367 Fuss Länge; ein Dipteros Hypäthros mit 8 Säulen an der Schmalseite und 17 an der Langseite. Das Kapitäl der Säulen des äusseren Peristyls von schöner Form, besonders im Echinus, doch die Ringe unter diesem roh profilirt; auch andere Details schwer, namentlich die unteren Glieder des Kranzgesimses; die Dielenköpfe wiederum schräg vorstehend. Im Inneren zwei Säulenstellungen übereinander, die unteren mit stark ausladendem Echinus, einer Kehle unter diesem, und mit einem Gebälk, an welchem Zahnschnitte angewandt sind. Der Tempel war bei der Eroberung von Selinunt durch die Karthager im J. 409 noch nicht vollendet; erst einige wenige Säulen haben die vollständige Kannelirung. — Der südliche Tempel, wiederum ein Peripteros von gewöhnlicher Anlage, den Architekturen der griechischen Blüthezeit am meisten verwandt, doch auch er nicht frei von einzelnen schwereren und roheren Details. Mehrere von den Reliefs der Metopen über Pronaos und Posticum erhalten. Der Styl derselben, gleich dem der Architektur, der Vollendung griechischer Kunst nahe stehend, aber auch sie im Einzelnen nicht frei von etwas schwererem Gefüge und von alterthümlichen Reminiscenzen.

---

2) Zu Agrigent. — Hier hat sich ebenfalls eine bedeutende

Anzahl von Tempeln, theils in mehr oder weniger deutlichen Trümmern, theils noch aufrechtstehend erhalten. Doch haben sie nicht ein so hoch alterthümliches Gepräge, wie einige der Tempel von Selinunt. Die fünf zunächst zu nennenden sind Peripteral-Tempel.

Der sogenannte Tempel des Herkules; die Säulen von kräftigen Verhältnissen, stark verjüngt und mit stark ausladendem Echinus. Das Kranzgesimse mit eigenthümlich hohem und schwerem Rinnleisten, der auch an den Langseiten herumgeführt war. Vermuthlich ein Hypäthros.

Der sogenannte Tempel des Castor und Pollux; die Säulen von ähnlicher Bildung, das Kranzgesimse von späterer Form, wahrscheinlich einer späteren Restauration angehörig. Vermuthlich ebenfalls ein Hypäthros. — In der Nähe die Reste einer ausgedehnten Säulenhalle.

Der sogenannte Tempel der Concordia, ziemlich ausgebildete Architektur, doch die Masse des Gebälkes schwer. Grossentheils noch aufrecht stehend.

Der sogenannte Tempel der Juno Lacinia, im Ganzen wohlausgebildet. Grossentheils noch aufrecht stehend.

Der Tempel des Jupiter Polieus, die erhaltenen Theile in wohlausgebildeten Formen; in die heutige Kirche S. Maria de' Greci verbaut.

Der Tempel des Jupiter Olympius, ein Bau von sehr colossaler Anlage, 178 Fuss breit, 359 Fuss lang, gegenwärtig fast gänzlich zerstört. Es war ein Pseudoperipteros (d. h. mit Halbsäulen im Aeusseren, die durch Mauern verbunden waren, vermuthlich deshalb so eingerichtet, weil der Stein bei den colossalen Maasen zur Herstellung einer freien Säulenarchitektur nicht hinlängliche Haltbarkeit besass,) von 7 zu 14 Halbsäulen; die Thür aber befand sich ohne Zweifel in der Mitte der Westseite, so dass diese auf beiden Seiten drei Halbsäulen hatte. Im Innern ein Hypäthron, mit Wandpfeilern und grossen Gigantenfiguren, welche über diesen Pfeilern das Gebälk trugen. Die architektonischen Formen entsprechen der Periode der höheren Entwickelung, doch mancherlei schweres und rohes Detail, namentlich die Dielenköpfe des äusseren Gebälkes sehr schwer. Die Gigantenfiguren noch alterthümlich streng behandelt (um ihnen einen mehr architektonischen Charakter zu geben), die Reste von den Sculpturen des Aeusseren im entwickelten Style. Der Tempel war bei der Eroberung Agrigents durch die Karthager noch unvollendet.

Die übrigen Monumente von Agrigent gehören sämmtlich, wie es scheint, der späteren Zeit an.

---

3) Zu Egesta. — Ein Peripteros, von dem noch der gesammte Peristyl nebst Gebälk und Giebeln steht. In den Formen einige schwerere und später flache Motive gemischt. Unvollendet; der Bau vermuthlich durch den im J. 416 ausgebrochenen Krieg zwischen Egesta und Selinunt unterbrochen.

---

4) Zu Syrakus. — Die wichtigsten Reste sind die des Minerven-Tempels auf der Insel Ortygia, gegenwärtig in die Hauptkirche der Stadt, S. Maria delle colonne, verbaut. Ein Peripteros, die Säulen des Peristyls von kräftiger Form, besonders im Echinus, doch manche besondre Eigenthümlichkeiten, die auf eine jüngere Zeit (vielleicht das vierte Jahrhundert) zu deuten scheinen; besonders auffallend die Säulen des Pronaos, die mit einer Art etruskischer Basen (Pfühl und Plinthe) versehen sind. [1]

b) Monumente der späteren Zeit.

Zu Agrigent finden sich verschiedene Architckturen, welche in der Weise der Structur, in der Vermischung verschiedenartiger Theile, in der Formation der Gliederungen deutlich das spätere Gepräge tragen. Dies sind namentlich:

Der Tempel des Aesculap, ein T. in antis, mit zwei Halbsäulen und Eckpfeilern (statt der Anten) an der Hinterwand; Säulen und Gebälk fehlen.

Der Tempel des Vulcan, Reste eines dorischen Architravs, die Säulen mit Stegen zwischen den Kanälen, das Kranzgesims mit alterthümlich schwerer Bekrönung, aber Zahnschnitte und Eierstab unter der Hängeplatte.

Das sogenannte Grabmal des Theron, ein viereckiger thurmartiger Bau, mit pyramidaler Neigung der Seitenflächen. Zwei Geschosse, ein cubischer Untersatz, der Oberbau mit Ecksäulen, deren Basen attisch, die Schäfte dorisch, die Kapitäle roh ionisch sind; das Gebälk dorisch. Die Gesimse mit weich profilirten Gliederungen.

[1] So nach dem, freilich unzuverlässigen Werke von Wilkins, Magna Graecia, cap. 2. Ueber die Bildung des Kapitäles der Säulen des Peristyls ist mir durch Freundeshand eine Mittheilung zugekommen, die dasselbe besser geformt zeigt, als in der Darstellung von Wilkins.

Das sogenannte Oratorium des Phalaris, ein kleiner tempelartiger Bau mit Pilastern auf den Ecken, ursprünglich, wie es scheint, mit einem viersäuligen Prostyl versehen. Die Gliederungen weich geformt; die Kapitäle der Pilaster nach dorischer Art, ihre Basen attisch.

Zu Selinunt finden sich zwischen dem südlichen und dem mittleren Tempel des westlichen Hügels die Reste eines kleinen Tempels mit zwei Säulen in antis. Die Architektur ist dorisch, in ihren theils flachen, theils weicher bewegten Formen die spätere Zeit bezeichnend.[1]

Zu Egesta die Ruinen eines Theaters, dessen architektonische Reste, theils der dorischen, theils der ionischen Ordnung angehörig, in ähnlicher Weise für die spätere Zeit der griechischen Architektur charakteristisch sind.

Bei dem heutigen Palazzuolo endlich finden sich verschiedene Reste, theils zweien Theatern, theils andern Gebäuden angehörig, deren Gliederformen den späteren Charakter der griechischen Architektur in einer geschmackvoll weichen Ausbildung zeigen. Sie dürften für diese spätere Zeit der sicilisch-griechischen Architektur eine vorzügliche Bedeutung haben.[2]

§. 7. Die Monumente von Grossgriechenland.

Die wichtigste Gruppe der grossgriechischen Monumente befindet sich zu Pästum.[3] Hier stehen noch drei Gebäude aufrecht, deren Hauptverhältnisse den dorischen Baustyl in seiner schwersten Gestaltung zeigen, deren besondre Formen aber nicht auf ein vorzüglich hohes Alterthum, zum Theil sogar auf eine beträchtlich späte Zeit deuten. Es sind die folgenden:

Der sogenannte Tempel des Neptun, ein Peripteros Hypäthros. Die Hauptverhältnisse, wie bemerkt, und auch die

[1] In dem Werke von Hittorf und Zanth wird von diesem Monumente eine abweichende, doch willkührliche Restauration geliefert.

[2] Zur Zeit fehlt es noch an einer bildlichen Herausgabe dieser Baustücke; ich verdanke ihre Kenntniss freundschaftlichen Mittheilungen.

[3] Hauptwerk: *De la Gardette, les ruines de Paestum.*

Hauptformen im alterthümlichen Charakter, die Säulen stark verjüngt, der Echinus sehr stark, doch in einer kräftigen Linie ausladend; dabei aber die Hängeplatte des Giebelgesimses durch eine weichgebildete Welle getragen, die Dielenköpfe sehr flach gearbeitet und die Ringe des Echinus in einer Weise behandelt, dass man das Verständniss ihrer Form vermisst. Diese Umstände scheinen darauf hinzudeuten, dass der Tempel etwa erst in der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts erbaut sein dürfte. Im Inneren zwiefache Säulenreihen, übereinander.

Der sogenannte Tempel der Ceres,[1] ein kleinerer Peripteros. Aehnlich schwere Verhältnisse, doch im Einzelnen sehr abweichende Formen. Die Säulen stark verjüngt und stark geschwellt; der Echinus schön (wenn auch nicht ganz straff) gebildet; unter demselben eine bedeutende Einkehlung, stärker als an den älteren Selinuntischen Tempeln, die mit zierlichem Blattwerk geschmückt ist; der Architrav mit mehrfach gegliederter Bekrönung, darunter ein Eierstab vorherrschend; die Triglyphen des Frieses in nüchterner Anordnung, sowie dieselbe in der römischen Periode erscheint; die Hängeplatte, statt der Dielenköpfe, mit vertieftem Kassettenwerk geschmückt. Alle diese feineren Formen in Widerspruch gegen die Hauptverhältnisse und, wie es scheint, auf die späteste Zeit griechischer Kunstübung deutend. Auffallend auch die Anordnung des Pronaos; dieser nemlich mit besonderem viersäuligem Prostyl, welcher soweit vor die Seitenmauern des Tempelhauses vortritt, dass er auch an der Seite vier Säulen zählt; die Säulen des Pronaos mit Basen, aus Pfühl und Plinthe bestehend. Beides, das starke Vortreten des Prostyls und die Form der Basen, wie es scheint, auf italischen (etruskischen) Einfluss deutend.[2]

Eine Halle (Basilika) mit einem Peristyl von 9 Säulen in der Breite und 18 in der Länge. Aehnliche Verhältnisse, die Schwellung der Säulenschäfte noch stärker, der Echinus in einer wulstigen Linie ausladend, unter demselben eine ähnliche und noch reicher verzierte Einkehlung; der Fries ohne Triglyphen. Die Anordnung des Inneren unklar; Mauern oder Säulenreihen, begrenzt durch noch vorhandene viereckige Mauerpfeiler, mit eigenthümlichem, durch eine grosse Hohlkehle gebildeten Kapitäl, darauf ursprünglich ohne Zweifel

[1] S. die genauere Darstellung desselben bei J. M. Mauch, Supplement zu Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen etc., T. 1.

[2] Vgl. unten. Kap. IX., §. 5.

ein gemaltes Ornament enthalten war. Die abweichenden Formen auch hier eine verhältnissmässig spätere Zeit der Erbauung bezeichnend.

Ausserdem zu Pästum mancherlei andere Baureste. An architektonischer Form sind hervorzuheben: Einige seltsame dorische Kapitäle, die wiederum eine späte Umbildung alterthümlicher Formen erkennen lassen, — schwerer Abacus, flacher, scharf ausladender Echinus, eigenthümlich gebildete Ringe und Einschnitte unter dem Echinus. Sodann, die Reste eines Gebäudes mit freigebildeten korinthischen Säulen (von denen der grössere Theil im Mittelalter nach Salerno gebracht ist) und dorischem Gebälk mit Zahnschnitten, in einem weichen, römisch-griechischen Geschmack gebildet. [1]

Zu Metapont, am tarentinischen Meerbusen, [2] findet sich (ausser andern architektonischen Resten) ein Theil von der dorischen Säulenumgebung eines Peripteral-Tempels. Die Verhältnisse der Säulenstellung haben etwas Freies und Edles; der Echinus des Kapitäles ladet, in weichgebogener Linie, stark aus; der Anlauf des Schaftes bildet unter den Ringen des Echinus eine kehlenartige Unterschneidung. Somit auch hier die Anzeichen eines entschiedneren Dorismus bei freierer Ausbildung der Verhältnisse. —

Diesen grossgriechischen Monumenten reihen sich einige architektonische Reste der gegenüberliegenden Insel Corcyra an, indem dieselben ebenfalls, wenn auch mit eigenthümlicher Modification, das Verharren an den strengeren dorischen Formen erkennen lassen. [3] Besonders merkwürdig sind hier die Reste eines Peripteral-Tempels bei dem Orte Cadacchio. Die Bildung des Kapitäls ist der ebengenannten von Metapont verwandt, besonders in dem kehlenartigen Anlaufe unter den Ringen des Echinus; doch haben diese Ringe eine eigen kleinliche Bildung, die schon an sich auf spätere Zeit zu deuten scheint. Die Säulen sind ziemlich schlank und stehen in auffallenden Zwischenweiten (gleich 2½ bis 3 unteren Durchmessern) voneinander entfernt. Vom Friese hat sich kein Stück gefunden. Es scheint, dass ein solcher gar nicht vorhanden war, und dass dadurch sowohl jene weite Säulenstellung motivirt ist, als auch die eigenthümliche (späte und zum Theil rohe) Bildung

[1] Mauch a. a. O. T. 15.

[2] *Métaponte, par le Duc de Luynes.*

[3] Railton, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. 9.

des Kranzgesimses, dessen Hauptglied, statt der Hängeplatte, aus einem Karnies besteht. Diese eigenthümliche Anordnung dürfte auch hier durch einen italischen (etruskischen) Einfluss zu erklären sein.[1]

§. 8. Die Monumente des eigentlichen Griechenlands.

Die architektonischen Monumente des eigentlichen Griechenlands[2] sind vorzugsweise zunächst in drei Hauptgruppen, dem historischen Entwickelungsgange gemäss, zu sondern. Die erste Gruppe umfasst diejenigen Monumente, welche den früheren Entwickelungsperioden der griechischen Kunst, bis auf das Zeitalter des Perikles, angehören; die zweite die aus dem Zeitalter des Perikles (mit Einschluss der Werke, die unmittelbar vor und unmittelbar nach Perikles ausgeführt sind), die dritte die Monumente der späteren Perioden.

a) Monumente der Entwickelungsperioden.

Von Architekturen eines alterthümlichen Styles ist hier nur sehr wenig erhalten. Von den wichtigeren Bauten der früheren Zeit sind nur schriftliche Nachrichten zu uns gekommen. Die merkwürdigsten Tempel, welche in diesen Nachrichten genannt werden, sind die folgenden, sämmtlich von dorischer Architektur:

Der Juno-Tempel zu Olympia, ein Peripteros von nicht bedeutender Ausdehung; in seinem Hinterhause bestand eine der dort vorhandenen Säulen aus Eichenholz. Man hat verschiedene Gründe, seine Erbauung in die frühere Entwickelungszeit der griechischen Kunst hinaufzurücken; die Sage setzte ihn in die Zeiten der Einwanderung der Dorier. Indem man diese Angabe zwar bezweifeln zu müssen glaubt, meint man doch, dass jene

[1] Railton giebt dem Tempel von Cadacchio, in der von ihm mitgetheilten Restauration, einen Fries, zwar ohne Triglyphen, wodurch aber das Gesammtverhältniss des Gebäudes, sowie das Verhältniss der Theile untereinander, sehr unschön wird.

[2] Hauptwerke über die vorhandenen Monumente: Stuart und Revett, Alterthümer von Athen; — Supplement zu den Alterthümern von Athen; — Alterthümer von Attika; — A. F. von Quast, das Erechtheion zu Athen, nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands, nach dem Werke des H. W. Inwood etc. (Ich citire die deutschen Ausgaben der englischen Originalwerke, theils weil sie bei uns mehr verbreitet, theils weil sie, besonders was den Text anbetrifft, umfassender behandelt sind.) — *A. Blouet, Expédition scientifique de Morée.*

Viele der Monumente sind in mehreren dieser Werke behandelt, so dass die letzteren häufig zur gegenseitigen Ergänzung und Berichtigung dienen.

Holzsäule ein wirklicher Rest des uralten Heiligthumes gewesen sei, dessen Säulen somit sämmtlich aus Holz bestanden hätten. (Auch verschiedene andere Nachrichten deuten darauf hin, dass in der Frühzeit der griechischen Architektur das Material des Holzes mehrfach in Anwendung gekommen war.)

Der Tempel des Olympischen Zeus zu Athen, ein sehr ausgedehnter Bau, der unter der Herrschaft der Pisistratiden, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts begonnen ward. Als Baumeister werden Antistates, Kalläschrus, Antimachides und Porinus genannt. Der Bau blieb aber unvollendet, da man, nach der Vertreibung der Pisistratiden, das von den Tyrannen angefangene Werk nicht fortsetzen mochte. Später, gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., liess König Antiochus Epiphanes von Syrien den Tempel neu bauen, doch abweichend von der früheren Form, in korinthischer Ordnung; diesen Bau führte der römische Baumeister Cossutius. Aber auch diesmal blieb der Tempel unvollendet, und erst unter Kaiser Hadrian, im zweiten Jahrhundert nach Chr., ward er beendigt. Von dem korinthischen Umbau stehen noch einige Reste; seine Ausdehnung beträgt 171 Fuss in der Breite, 354 in der Länge.

Der Apollo-Tempel zu Delphi, nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr., nach dem Brande eines älteren Heiligthumes,[1] durch den Baumeister Spintharus begonnen, doch erst im Anfange des folgenden Jahrhunderts vollendet.

Als erhaltene Monumente dieser früheren Zeit, ebenfalls der dorischen Architektur angehörig, sind zu nennen:

Zu Korinth, der Rest von dem Peristyl eines Tempels, durch sehr massenhafte Verhältnisse ausgezeichnet; die Säulen nicht 4 untere Durchmesser hoch, der Echinus in einer kräftig geschwungenen Linie stark ausladend.

Der Minerven-Tempel zu Aegina (ohne hinreichenden Grund zuweilen als Tempel des Jupiter Panhellenius bezeichnet[2]), ein Peripteros Hypäthros von 6 zu 12 Säulen (45 zu 94 Fuss in der Ausdehnung); die Verhältnisse bereits edel entwickelt (die Säulen $5^1/_4$ Dm. hoch), in den Detailformen noch die alterthümliche Strenge vorwaltend, doch bereits auf edle Weise ermässigt. Die Statuen der Giebel erhalten. Die Zeit des Baues fällt unmittelbar nach den Siegen über die Perser.

[1] Vgl. oben S. 133.

[2] S. Ross, im Schorn'schen Kunstblatt, 1837, No. 78.

Der kleinere Tempel der Nemesis zu Rhamnus, in Attika; zwei Säulen in antis, der Styl dem des vorgenannten Tempels ähnlich. Säulen und Anten aus weichem, porösem Stein, die Mauern aus Marmor und in polygoner (cyklopischer) Weise, doch sehr sorgfältig, erbaut. Letztere vermuthlich der Rest eines älteren, etwa von den Persern zerstörten Heiligthumes, das Uebrige eine, unmittelbar nach den Perserkriegen erfolgte Restauration.

b) Monumente der Blüthezeit.

1) Die Monumente zu Athen. — Hier vornehmlich hat die lauterste Entfaltung der griechischen Architektur ihren Sitz; die Gründe für diese Erscheinung sind bereits früher entwickelt worden. Beide Formen der griechischen Architektur, die dorische und die ionische, erscheinen hier nebeneinander, in derjenigen Weise der Ausbildung, die im Obigen, bei der allgemeinen Charakteristik beider Ordnungen, als das Zeugniss der edelsten Vollendung bezeichnet ist. Doch lassen sich an den athenischen Monumenten dieser Periode wiederum verschiedene Grade der Ausbildung, und diesen gemäss eine historische Stufenfolge ihrer Ausführung, unterscheiden.

Dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit des Cimon, gehören an:

Der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin),[1] vor dem Zugange zu der Akropolis von Athen, auf dem westlichen Vorsprunge der von Cimon aufgeführten südlichen Mauer der Akropolis erbaut, vermuthlich zum Andenken des von Cimon im J. 470 erfochtenen Sieges am Eurymedon. Ein kleiner, viersäuliger, ionischer Amphiprostylos von wenig über 18 Fuss Breite und wenig über 27 Fuss Länge; in schlicht anmuthiger Ausbildung der ionischen Architektur und nicht sehr scklanken Verhältnissen (die Säulen erst wenig über $7^1/_2$ Durchmesser hoch); die Basis noch zwischen attischer und ionischer Form schwankend, indem der untere Pfühl nur in der Gestalt eines kleinen Rundstabes erscheint. Der Tempel, der im siebenzehnten Jahrhundert n. Chr. noch aufrecht stand, ward nachmals von den Türken abgetragen und zum Bau einer Batterie vor der Akropolis verwandt; im J. 1835 wurden die Stücke beim Abbruch jener Batterie wieder entdeckt und der Tempel wieder aufgerichtet. Die Reliefs des Frieses sind grossen Theils erhalten.

Ein kleiner ionischer Tempel am Ilissus (verschieden

[1] Ross, Schaubert und Hansen, die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen; Abth. 1: der Tempel der Nike Apteros.

bezeichnet: als T. der Artemis Agrotera, des Panops, des Triptolemus), fast vollständig nach dem Muster des ebengenannten erbaut, nur bereits in etwas leichteren Verhältnissen; die Säulenbasen bereits vollkommen attisch. Der Tempel, der im vorigen Jahrhundert noch aufrecht stand, ist gegenwärtig verschwunden.

Der sogenannte Theseus-Tempel (wahrscheinlich ein Tempel des Ares [1]), ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen, 45 zu 104 Fuss; die Verhältnisse des Ganzen höchst klar, zwischen den einzelnen Theilen die schönste Harmonie, nur durchgehend noch (z. B. in der etwas grösseren Stärke der Dielenköpfe) ein leiser Nachklang der alterthümlichen Schwere. Die Säulenhöhe = 5½ Durchm., die Zwischenweite = 1½ Dm., die Gebälkhöhe beinahe ⅓ der Säulenhöhe. Der Tempel ist einer der am Besten erhaltenen des classischen Alterthums. —

Dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit des Perikles, gehören an:

Der Parthenon (d. i. Haus der Jungfrau) oder Hekatompedon (das hundertfüssige), — der grosse Tempel der Athene in der Mitte der Akropolis, von Ictinus und Callicrates erbaut und um das J. 438 vollendet, nachdem etwa 16 Jahre daran gearbeitet war. Ein dorischer Peripteros Hypäthros von 8 zu 17 Säulen, 101 zu 227 Fuss; 65 Fuss hoch; Pronaos und Posticum durch sechssäulige Prostyle gebildet, das Hypäthron mit Reihen von je 7 Säulen, ausserdem ein Opisthodom, dessen Decke von 4 Säulen getragen wurde. Die lebenvollste und zarteste Vollendung der dorischen Architektur, in der glücklichsten Mitte zwischen alterthümlicher Schwere und zwischen der Schwäche der späteren Monumente. Die Säulenhöhe = 5⅓ Dm., die Zwischenweite fast 1⅓ Dm., die Höhe des Gebälks gegen ⅓, die Höhe des Giebels etwas über ⅙ der Säulenhöhe. Alle Gliederungen in dem Ausdrucke einer aufs Edelste gemässigten Kraft, sehr charakteristisch in diesem Bezuge die ebenso leichte wie straff gezogene Form des Echinus an den Kapitälen. Einige zierliche Gliederungen, die dem Tempel, in leiser Hindeutung auf die weichere Gefühlsweise der ionischen Architektur, das Gepräge einer höhern Eleganz geben, namentlich ein feiner Perlenstab, der über den Triglyphen des äussern Peristyls hinläuft, und Eierstab und Perlenstab unter den Kopfgesimsen der Anten. Im Inneren ist das Fragment eines streng gebildeten korinthischen Kapitäls gefunden, welches vielleicht eine vorzüglich ausgezeichnete Säule des Hypäthrons schmückte.

[1] Vgl. Ross: τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως (Athen, 1838).

Von der Architektur und so auch von dem zahlreichen plastischen Bildwerk des Tempels sind sehr bedeutsame Theile erhalten. — Ictinus scheint der eigentliche Meister des Baues gewesen zu sein, Callicrates vielleicht der Unter-Architekt. Von anderen Bauten, die Ictinus geleitet, wird später die Rede sein.

Die Propyläen, das grosse Prachtthor, welches zu dem heiligen Raume der Akropolis emporführte, von Mnesicles in den Jahren von 437 bis 432 erbaut. Fünf Pforten, eine grössere in der Mitte, zwei kleinere auf jeder Seite, vor denen, nach aussen und nach innen, sechssäulige dorische Prostyle stehen. Die Zwischenweite zwischen den mittleren Säulen dieser Prostyle ist grösser (zwei Triglyphen oder drei Metopen umfassend), um dem Fuhrwerk einen bequemen Durchgang zu verstatten. Die Säulenhalle an der innern Seite hat eine geringere, die an der äusseren Seite eine bedeutendere Tiefe; die Decke der letzteren wurde durch zwei Reihen von je drei ionischen Säulen getragen. (Ueber den ionischen Säulen ruhten die Unterzugbalken der Decke über diesen und den Seitenmauern der Halle die Querbalken.) Zu den Seiten des äusseren Prostyles stehen kleinere Flügelgebäude, deren Fronten, drei dorische Säulen in antis enthaltend, gegeneinander gerichtet sind. Das nördliche von diesen Flügelgebäuden war eine Gemäldehalle; der Seitenwand des südlichen gegenüber stand der schon genannte Tempel der Nike Apteros. Die geistreiche Composition des Ganzen, die glückliche organische Verbindung der dorischen mit der ionischen Architektur, der durchaus reine Styl in allen Einzelheiten (dem Parthenon ganz entsprechend, nur ohne dessen zierlichere Details) geben diesem Gebäude einen sehr hohen Rang; schon das Alterthum war seines Preises voll. Die Einrichtung der Decke, von der nicht genügende Reste erhalten sind, wird durch die einer späteren, aber ziemlich genauen Copie deutlich; dies sind die grossen Propyläen von Eleusis, von denen weiter unten.

Das Odeum des Perikles, das einzige Gebäude seiner Zeit, über welches wir, mit Ausnahme der beiden ebengenannten, eine sichere Nachricht haben. Im letzten Jahrhundert v. Chr. G. verbrannte dasselbe; später ward es neugebaut. Ueber die Einrichtung der Odeen ist das Nöthige bereits früher gesagt. —

Dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit nach Perikles, gehört an:

Das sogenannte Erechtheum,[1] auf der Akropolis, ein

[1] S. das schon genannte Werk von A. F. von Quast (das Erechtheion zu Athen etc.), dessen Ansichten über diesen Tempel ich völlig beistimme.

Doppeltempel der Athena Polias und der Nymphe Pandrosos, in welchem zugleich der Heros Erechtheus, Poseidon u. A. verehrt wurden, an der Stelle eines uralten Heiligthumes errichtet, wo Athene und Poseidon um die Oberherrschaft Athens gestritten hatten, wo durch Athene der heilige Oelbaum, durch Poseidon ein Quell von Meerwasser hervorgerufen war; beide Göttergeschenke in den heiligen Raum eingeschlossen. Durch die Perser war, wie alle übrigen Heiligthümer Athens, so auch dies zerstört worden; über den Neubau liegt keine sichere Bestimmung vor. Doch hat sich eine Inschrift vom J. 409 erhalten, welche sich auf diesen Tempel bezieht und welche ihn als im Rohbau zumeist vollendet, in der Ausführung des Einzelnen aber grossentheils noch unfertig darstellt; es ist ein Gutachten, augenscheinlich aufgenommen, um den Bau, der während des damaligen Krieges ins Stocken gerathen zu sein scheint, zu Ende führen zu können. Der Beginn des Baues aber fällt höchst wahrscheinlich in die ruhigere Zeit von 422 bis 415; ihn in die Zeit des Perikles (gest. 429) hinaufzurücken, dürfte seinem ganzen Style nach unangemessen sein. Die Beendigung scheint unmittelbar nach der Aufnahme jenes Gutachtens erfolgt zu sein. — Der Tempel hat eine eigenthümliche Anlage, die sich auf dem Lokal und auf der Lage und Beschaffenheit der besonderen Heiligthümer, die er einschloss, gründet. Er lehnt mit der Süd- und Ostseite (der Vorderseite) an eine höhere Terrasse. Die Vorderseite hat einen sechssäuligen ionischen Prostyl, welchem correspondirend an der Rückseite eine Reihe von Halbsäulen, Fenster zwischen sich einschliessend, angeordnet ist. Die vordere Hälfte der Celle ist auf dem höheren Boden und bildete vermuthlich das Heiligthum der Athena Polias; die hintere Hälfte, vermuthlich das Heiligthum der Pandrosos, ist niedriger; durch eine Mauer, den Fenstern der Rückseite gegenüber, schied sich von letzterem eine Vorhalle ab. In diese Vorhalle führte auf der (tiefer gelegenen) Nordseite ein vorgebauter ionischer Prostyl, vier Säulen breit, unter dem wahrscheinlich der heilige Oelbaum stand; auf der Südseite ist mit ihr ein andrer Vorbau verbunden, dessen Dach von sechs weiblichen Statuen (vier in der Fronte), die auf einem gemeinschaftlichen Unterbau standen, getragen ward, dieser letztere Vorbau schloss vermuthlich den Salzbrunnen ein. Der eigentliche Körper des Gebäudes misst 37 Fuss in der Breite und 73 in der Länge. — Die ionische Architektur erscheint an diesem Tempel in ihrer höchsten Pracht und Eleganz; die Säulen haben doppelrinnige Schnecken und einen blumengeschmückten Hals; an den attischen Basen sind die Pfühle aufs Mannigfaltigste

kannelirt oder anderweitig ornamentirt; alle Gliederungen sind in dem zartesten Flusse gebildet, an allen die dekorirenden Details (die bei den vorgenannten ionischen Architekturformen noch gemalt erscheinen) mit grösster Sauberkeit plastisch ausgemeisselt. Vorzüglicher Reichthum entfaltet sich an den Säulen des nördlichen Prostyls, die sich auch durch besonders schlanke und leichte Verhältnisse auszeichnen. (Am östlichen Prostyl ist die Säulenhöhe = 8⅗ Durchm., die Gebälkhöhe = 2⅑ Dm., die Zwischenweite = 2 Dm.; am nördlichen die Säulenhöhe = 9½ Dm., die Gebälkhöhe = beinah 2 Dm., die Zwischenweite = 3 Dm.). Die grösste Anmuth aber erscheint an den Formen des, von jenen weiblichen Statuen getragenen Vorbaues auf der Südseite; hier fehlt dem Gebälke zugleich, um dasselbe für die Statuen nicht zu schwer erscheinen zu lassen, der Fries. Von den Reliefs, welche den übrigen Friesen angeheftet waren, haben sich geringe Reste erhalten.

Neben den Formen des Erechtheums sind noch verschiedene andre Fragmente der ionischen Architektur, besonders Kapitäle oder Theile von solchen, zu nennen, die man zu Athen gefunden hat und die eine ähnlich reiche und elegante Ausbildung erkennen lassen; theils haben sie ebenfalls doppelrinnige Schnecken, theils zeigt sich an ihnen eine freiere ornamentistische Behandlung. — Die ganze Sinnes- und Gefühlsweise, die sich in diesen Formen ausspricht, hat mehr das Gepräge der zweiten Blüthenperiode der griechischen Kunst, als das der perikleischen Zeit; auch mögen jene Fragmente zum Theil in das vierte Jahrhundert gehören. Die gemessene und kräftige Behandlung aber, die gleichwohl in allen Theilen des Erechtheums sichtbar wird, lässt es aufs Deutlichste erkennen, wie diese glänzendere Gestaltung der Architektur sich unmittelbar aus den Formen der perikleischen Zeit entwickelt.

---

2) Die Monumente, die sich an andern Orten von Attika vorfinden, schliessen sich unmittelbar an die Monumente Athens, in derjenigen Entfaltung der dorischen Architektur, welche hier unter Perikles statt gefunden hatte, an. Es sind die folgenden:

Der grössere Tempel der Nemesis zu Rhamnus, ein Peripteros von 6 zu 12 Säulen, 33 zu 70 Fuss, von grosser Anmuth, dem Style des Parthenon nahe stehend, doch nicht gänzlich und theilweise vielleicht erst etwas später vollendet.

Der Tempel der Athene auf dem Vorgebirge Sunium,

ein Peripteros von 6 Säulen Breite; Verhältnisse und Formen im Einzelnen schon um ein Weniges magerer, im Kopfgesims der Anten schon eine etwas gesuchte Zierlichkeit. Vielleicht in die für das Erechtheum angenommene Bauzeit fallend. — In den Hof dieses Tempels führten Propyläen von verhältnissmässig einfacher Anlage: eine Halle, nach den Seiten durch Mauern geschlossen, nach aussen und innen mit Portiken von zwei Säulen in antis. Auch hier die Formen einfach.

Eine Halle zu Thoricus, von 7 zu 14 Säulen, 48 zu 104 Fuss. Treffliche Behandlung des dorischen Styles, doch ebenfalls mit den Motiven einer etwas späteren Zeit und nicht vollendet.

Der grosse Tempel der Demeter zu Eleusis, eine der wichtigsten Bauten aus der Zeit des Perikles, dessen Einrichtung uns jedoch nicht ganz klar ist. Der Tempel war zur Feier der eleusinischen Mysterien bestimmt und hatte den Zweck, eine grosse Menschenmenge in sich aufzunehmen, zugleich durfte es kein Hypäthros sein; daher erhielt er eine von den übrigen Tempeln abweichende Anlage. Den vorhandenen Resten zufolge war es ein grosser quadratischer Raum von 167 Fuss Breite; vier Säulenstellungen theilten denselben in fünf Schiffe, von denen das mittelste eine bedeutende Breite hatte; über den Seitenschiffen waren Gallerien mit einer zweiten Säulenstellung angeordnet; das weite Mittelschiff hatte eine kunstreiche Bedeckung, mit besonderer Einrichtung, um Licht in den inneren Raum fallen zu lassen.[1] Unter dem ganzen Gebäude scheint sich ein kellerartiger Raum befunden zu haben. Ictinus, der Baumeister des Parthenon, wird als der Hauptmeister auch dieses Tempels genannt; die einzelnen Theile desselben wurden durch Coröbus, Metagenes und Xenocles erbaut; von Letzterem rührte die merkwürdige Bedeckung her. Die dorischen Kapitäle, die sich aus dem Inneren erhalten haben, zeigen einen wohl gebildeten Echinus, aber eigenthümlich stumpf profilirte Ringe unter demselben; es dürfte in Frage zu stellen

[1] Es scheint am Natürlichsten, sich die Decke des Mittelschiffes erhöht zu denken und eine Art von Fenstern an dessen, über jene Gallerieen emporragenden Seitenwänden, so dass das Gebäude den spätrömischen und den altchristlichen Basiliken ähnlich gewesen wäre. Eine „gewölbte Lichtöffnung“ (schon an sich ein unklarer Ausdruck!) anzunehmen, verbietet sowohl der allgemeine Styl der griechischen Architektur, als auch der Umstand, dass der Säulenbau damit in Widerspruch gestanden und der Wölbung das Widerlager gefehlt hätte. Vergl. von Quast, a. a. O. S. 46.

sein, ob sie dem Bau des Ictinus, oder ob sie vielleicht einer späteren Restauration angehören. — Die anderen, mit diesem Tempel verbundenen Anlagen fallen in eine spätere Zeit.

---

3) Die peloponnesischen Monumente dieser Periode folgen, was die Hauptformen anbetrifft, der schönen Entfaltung der Architektur, die sich in Athen ausgebildet hatte; gleichwohl bewahren sie, wenn wir nach den wenigen erhaltenen Beispielen urtheilen dürfen, noch einen leisen Nachklang des ältern Dorismus, was sich durch das Vorherrschen des dorischen Elements im Peloponnes leicht erklären dürfte. Dabei aber zeigen sich zugleich einzelne Motive einer eigenthümlich weichen Gestaltung. Die folgenden Monumente sind hier zu nennen:

Der Tempel des Zeus zu Olympia, von Libon erbaut und um 435 vollendet; ein dorischer Peripteros Hypäthros von, wie es scheint, 6 zu 14 Säulen, 95 zu 230 Fuss. Nur wenige Reste erhalten; die Säulenkapitäle in schöner Bildung, doch noch drei Einschnitte am Halse der Säule (während die attischen Monumente dieser Zeit stets nur Einen Einschnitt haben); das Kopfgesims der Anten von alterthümlich einfacher Form, doch das Blätterglied an demselben sehr weich profilirt. Einige Reste der Metopen-Reliefs.

Der Tempel des Apollo Epicurius zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, von Ictinus gegen 430 erbaut; ein dorischer Peripteros Hypäthros von 6 zu 15 Säulen, 47 zu 125 Fuss. Die Säulenhöhe = 5⅔ Dm., die Zwischenweite = 1⅖ Dm., die Gebälkhöhe = etwas über 1¾ Dm. Die Formen des Peristyls denen des vorigen Tempels verwandt; auffallend die (der ionischen Architektur entsprechende) weiche Bildung der Sima, als Karnies und mit sculptirtem Blattwerk versehen. Die Einrichtung des Hypäthron sehr eigenthümlich: stark vorspringende Wandpfeiler, nach vorn als ionische Halbsäulen gestaltet und ein gemeinschaftliches Gebälk tragend; die ionischen Formen aber sehr frei behandelt, die Kapitäle mehr ornamentistisch als architektonisch, die Basen mehr als Fussgesimse der Pfeiler, doch sehr weich gebildet. Eine freistehende Säule im Grunde des Hypäthron mit korinthischem Kapitäl. Die merkwürdigen Reliefs des Frieses über dieser ionischen Architektur erhalten. — Die von den attischen Bauten abweichenden Detailformen dieses Tempels scheinen darauf hinzudeuten, dass, obgleich Ictinus den Bau leitete, die Werkmeister in der Ausführung des Einzelnen doch nicht ängstlich gebunden waren.

Von dem sogenannten Olympieum (Tempel des Jupiter) zu Megara, und von dem Tempel der Juno zu Argos, beide dieser Periode angehörig, sind keine Reste vorhanden.

Sodann sind einige architektonische Reste auf der Insel Delos anzuführen:— Einige dorische Säulen, einem Apollo-Tempel angehörig, in ihrer Bildung den besten attischen Monumenten verwandt, doch die Säulenhöhe schon = 6 Dm. — Einige höchst eigenthümliche Fragmente: Niedrige Pfeiler, über denen je zwei Vordertheile knieender Stierfiguren vorragen, verbunden mit dorischen Halbsäulen; und Gebälke dorischer Art, an denen aber die Triglyphen mit Stierköpfen versehen sind. Ohne Zweifel gehörten diese Fragmente einem architektonisch ausgebildeten grossen Prachtaltar an, und wahrscheinlich dem sogenannten „hörnernen Altar," dessen Erscheinung so bedeutend war, dass einige Schriftsteller des Alterthums ihn unter den sieben Wunderwerken der Welt aufführen. [1]

c) Monumente der späteren Zeit.

Aus den späteren Zeiten der Kunst vom vierten Jahrhundert ab sind im eigentlichen Griechenland wenig bedeutendere Monumente auf unsre Zeit gekommen; doch ist das Vorhandene hinreichend, um den Charakter der Architektur auch für diese Periode zu erkennen.

Unter den peloponnesischen Monumenten ist zunächst der Tempel der Athena Alea zu Tegea zu nennen, der von dem berühmten Bildhauer Skopas im Anfange des vierten Jahrhunderts erbaut war und als der grösste und schönste des ganzen Peloponneses galt. Es war ein Peripteros Hypäthros, im Aeusseren mit einem ionischen Peristyl, im Inneren mit dorischen Säulenstellungen, über denen Gallerieen von korinthischen Säulen standen. Die Anwendung der korinthischen Säulen als einer selbständigen Ordnung, die durchgeführte Verbindung der drei verschiedenen Ordnungen zu einem Ganzen dürften hier ziemlich entschieden den Eintritt einer neuen Epoche bezeichnen. Reste des Tempels sind leider nicht bekannt geworden.

Sodann sind die Unternehmungen sehr wichtig, die im Peloponnes durch Epaminondas, durch seinen siegreichen Kampf gegen Sparta's Oberherrschaft im zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts hervorgerufen wurden. Das früher unterdrückte Messene, Megalopolis und Mantinea erhoben sich nun in bedeutsamer Macht und

[1] Vgl. Osann: der hörnerne Altar des Apollon auf Delos, im Schorn'schen Kunstblatt 1837, No. 11

wurden mit glänzenden Werken ausgestattet. Von den Anlagen von Messene haben sich mehrere Reste erhalten. Ausser den Resten der starken Befestigung der Stadt sind hier namentlich die Säulen des Stadiums zu nennen. Diese sind dorisch, doch schon in bedeutender Verflachung der Form; der Echinus erscheint geradlinig, die übrigen Details eben so nüchtern; auch haben die Säulen sehr breite Zwischenweiten. Dann, ebendaselbst, ein kleiner Tempel mit zwei Säulen in antis; die Kapitälform der Säulen hat hier noch etwas Alterthümliches, doch sind die Details im Uebrigen theils ebenso flach, theils in ionischer Weichheit gebildet. — Aehnlich sind die architektonischen Fragmente, die sich zu Megalopolis gefunden haben.

Denselben Styl zeigt der Jupiter-Tempel zu Nemea, ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen; auch hier sind die Verhältnisse durchgehend dünn, die Detailformen flach und ziemlich charakterlos.

Das sogenannte Philippeum, welches König Philipp von Macedonien zu Olympia errichten liess, ein Rundbau, mit einer Säulenhalle umgeben, ist nicht mehr vorhanden. Einige dorische Fragmente zu Olympia zeigen denselben Styl, wie die obengenannten Bauten.

So endlich auch die Reste einer dorischen Säulenhalle, die König Philipp, ausserhalb des Peloponneses, auf der Insel Delos erbauen liess. Andre dorische Fragmente, ebendort und auf der Insel Paros, gehören derselben Zeit an.

In Athen sind uns zwei kleine, aber eigenthümlich zierliche und charakteristische Monumente aus der späteren Zeit des vierten Jahrhunderts bekannt. Es sind:

Das choragische Monument des Lysicrates, für einen, im J. 334 errungenen Sieg errichtet. Ein hoher, fast thurmartiger Bau, bestimmt, den heiligen Dreifuss, den Preis des Sieges zu tragen, an der Grundfläche 11 Fuss breit, 34 Fuss hoch. Ueber einem cubischen Untersatz erhebt sich ein Rundbau mit sechs korinthischen Halbsäulen und entsprechendem zierlichen Gebälk; die korinthischen Kapitäle höchst anmuthig gebildet, die Gliederungen jedoch nicht mehr in der frischen Elasticität der früheren Werke, die Glieder unter der Hängeplatte (Welle und Karnies) sogar weichlich und unorganisch zusammengesetzt. Der Fries mit zierlichen Reliefs. Das Dach bildet eine flache Wölbung. Ueber seiner Mitte erhebt sich ein starker, 4 Fuss hoher Ständer, in Gestalt einer üppigen, reichgegliederten Blume, welche die griechische

Behandlung der Acanthusblätter in ihrer schönsten Ausbildung zeigt; ohne Zweifel ist dies der Mittelstamm des Dreifusses.

Das choragische Monument des Thrasyllus, für einen im J. 320 errungenen Sieg errichtet. (Neuerlich zerstört.) Eine Grotte am Südabhange der Akropolis, in welcher der Dreifuss aufgestellt war, der Eingang mit einfach zierlicher Architektur umrahmt: dorische Pilaster (in einfacher Antenform), und darüber eine Art dorischen Gebälkes, doch ohne Triglyphen und Dielenköpfe, statt deren der Fries mit Lorbeerkränzen geschmückt. — Etwas später wurde dies Monument jedoch verändert, als Thrasycles, der Sohn des Thrasyllus, das eigne Siegesdenkmal mit dem des Vaters zu vereinigen wünschte. Das Gebälk erhielt einen besonderen Aufsatz, über dem in der Mitte eine Statue des Bacchus und zu deren Seiten wahrscheinlich Dreifüsse aufgestellt wurden; zur Unterstützung wurde sodann in der Mitte noch ein dünner Pfeiler, jenen Pilastern ähnlich, hinzugefügt. Doch war diese Umänderung keineswegs günstig, indem der obere Aufsatz (überdies von roherer Formation) drückend wirkt und der hinzugefügte Pfeiler, beinah 17 Dm. hoch, verhältnisslos schlank ist und fast schwankend erscheint. —

Diesen Denkmalen reihen sich diejenigen Bauten an, welche mit dem grossen Mysterien-Tempel von Eleusis verbunden wurden. Dies sind:

Die äussere Dekoration des Tempels, besonders ein grosser Prostyl von 12 dorischen Säulen, welcher der einen Seite desselben, um das J. 318, auf Veranlassung des Demetrius Phalereus, durch den Architekten Philo vorgebaut ward. Der Echinus des Kapitäles noch wohlgebildet, doch schon etwas flach, so auch das Profil der Ringe unter demselben; übrigens nicht vollendet.

Die in den inneren Tempelhof führenden Propyläen, mit dem ebengenannten Prostyl etwa gleichzeitig; eine Halle mit Wandpfeilern und Säulen, mit eigenthümlicher Einrichtung, die ohne Zweifel durch die Ausübung besondrer mysteriöser Feierlichkeiten bedingt war. Die vorhandenen Reste von eleganter Composition, doch im Charakter der genannten Zeit; besonders charakteristisch die Pfeiler, deren reich, aber weichlich gegliederte Basen und üppige Acanthuskapitäle dem Monument des Lysicrates entschieden verwandt sind.

Die in den äusseren Tempelhof führenden Propyläen, eine in den Hauptformen und in den Maassen vollständig genaue Copie der athenischen Propyläen, mit Ausschluss der dort vorhandenen Seitengebäude; dabei jedoch auffallende Missverständnisse

in der Bildung des feineren Details, der Echinus der dorischen Kapitäle flach, die Bekrönung der Deckgesimse der Anten und der Sima roh, die Basis der ionischen Säulen kraftlos; die Technik ohne die höhere Vollendung der athenischen Bauten, mehr den Gebäuden der Römerzeit entsprechend; römisch auch die Anwendung eines Bildniss-Medaillons im Giebel. Somit ohne Zweifel dasjenige Propyläum, welches zu Eleusis um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., durch Appius Pulcher, errichtet ward.[1]

Der kleine dorische Tempel der Diana Propyläa, vor den äusseren Propyläen belegen, an der Vorder- und an der Rückseite mit zwei Säulen in antis. Sehr elegant und geschmackvoll durchgebildet, doch auch hier die feineren Details theils flach, theils eigenthümlich weich bewegt. Die Sima (in der weichen Wellenform) an den Langseiten herumgeführt, gleichwohl hinter derselben die Stirnziegel angeordnet, die letzteren übrigens mit höchst zierlichem Blätterschmuck. Ohne Zweifel dem vierten Jahrhundert angehörig.

Im dritten und zweiten Jahrhundert wurden zu Athen mancherlei bedeutende Bauten ausgeführt. Seine politische Bedeutung hatte Athen zwar verloren, aber es blieb der Sitz der höheren Geistesbildung; fremde Fürsten waren es, die jetzt eine Ehre darin suchten, zum Glanze der weltberühmten Musenstadt beizutragen. Ein von Ptolomäus Philadelphus erbautes Gymnasium, Hallen, die Attalus I. und Eumenes von Pergamum errichten liessen, der schon erwähnte Neubau des Tempels des Olympischen Zeus durch Antiochus Epiphanes werden unter den vorzüglichsten Prachtbauten erwähnt, doch ist Nichts davon auf unsre Zeit gekommen.

Erhalten ist aus dieser spätesten Zeit nur ein kleineres Denkmal, dessen Formen indess in entschiedener Charakteristik dastehen und das als ein Scheidegruss des selbständig griechischen Geistes wiederum seine hohe Bedeutung hat. Dies ist der sogenannte Windethurm, das Horologium (d. i. Uhr) des Andronicus Cyrrhestes, ein hohes achteckiges Gebäude, an den vorderen

[1] *Cicero, Ep. ad Att. VI. 1.* — Die Bildung der Detailformen hatte mich schon früher (Ueber die Polychromie der griechischen Architektur etc., S. 44, Anm.) auf die, oben angegebene späte Bauzeit der äusseren Propyläen geführt. Diese Ansicht ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Neuerlich sind jedoch Ottfried Müller und A. Schöll durch genaue Untersuchung der Baureste zu demselben Resultat gekommen. Vergl. Schorn'sches Kunstblatt, 1840, No. 71.

Seiten mit zwei kleinen zweisäuligen korinthischen Prostylen, an der Hinterseite mit einem halbrunden Ausbau. Unter dem Kranzgesims sind in Relief die Darstellungen der acht Hauptwinde angebracht; ein über dem Dach erhöhter eherner Triton, als Windfahne dienend, wies mit einer Ruthe auf den jedesmal wehenden Wind nieder. Unter den genannten Reliefs sieht man die Linien einer Sonnenuhr, auf dem Boden des Inneren die zu einer Wasseruhr gehörigen Rinnen. Die architektonischen Details lassen noch den griechischen Charakter erkennen, doch schon in ziemlich schwerer Umgestaltung. Merkwürdig sind besonders die Säulen, deren Kapitäle, in einem ägyptisirenden Geschmacke, aus schlanken Schilfblättern, unterwärts von einem Akanthuskranze umgeben, bestehen. Auch anderweitig kommen Beispiele dieser Kapitälform, in ihrer Behandlung auf dieselbe Zeit deutend, vor. — Besonders interessant sind die Reste der Wasserleitung, welche der im Inneren enthaltenen Wasseruhr das nöthige Wasser zuführte. Sie bestehen aus Pfeilern und Halbkreisbögen; die Pfeiler mit einfachen, wiederum etwas schwer gebildeten dorischen Pilastern, die Archivolten durch schmale Leisten viereckig eingerahmt, die Dreieckfelder zwischen dem Archivolten-Gesims und den Leisten mit Rosetten geschmückt. Diese, vom römischen Bogenbau höchst abweichende Composition giebt ein merkwürdiges Beispiel, wie die Griechen die, ihrem Architekturstyl fremde Bogenform gleichwohl mit dem ebenso klaren wie natürlichen Gefühle, welches ihnen eigen war, zu behandeln und für ihr Bausystem zu gewinnen wussten. Auch ist hiebei der Umstand zu bemerken, dass es nicht die, technisch zwar vortheilhafte, Construction, sondern nur die ästhetische Form des Bogens war, was ihren Sinn zur Aufnahme desselben reizte; denn die Bögen bestehen sämmtlich aus Einem Steinblock. So finden sich auch noch anderweitig zu Athen, sowie auf Delos, Bögen, deren Behandlung im Wesentlichen ganz dieselbe ist. Doch schon war die eigenthümliche Kraft der griechischen Kunst gebrochen; eine weitere Ausbildung des Bogenbaues im griechischen Geiste hat, soviel wir irgend wissen, nicht statt gefunden.

Noch ist schliesslich ein interessantes athenische Monuments anzuführen, das zwar bereits der römischen Kunstperiode, und zwar der Zeit um Christi Geburt, angehört, das gleichwohl im Wesentlichen noch einen mehr griechischen als römischen Charakter hat. Es ist das der Athena Archegetis geweihte Propyläum des neuen Marktes von Athen, ein viersäuliger dorischer Prostyl. Die Verhältnisse sind schlank; in den Detailformen aber

erscheint, im Gegensatz gegen die Flachheit und Nüchternheit der vorgenannten dorischen Monumente aus spätgriechischer Zeit, wiederum eine vollere und kräftigere Bildungsweise.

§. 9. Die Monumente von Klein-Asien und die Umgestaltung der griechischen Kunst unter orientalischem Einfluss.

An den kleinasiatischen Monumenten [1] erscheint, in Uebereinstimmung mit der hier überwiegenden Ausbreitung des ionischen Stammes, die ionische Architektur entschieden vorherrschend. Doch haben wir von der Beschaffenheit der Werke, die hier vor dem Zeitalter Alexanders des Grossen ausgeführt wurden, nur wenig nähere Kunde.

Als die bedeutendsten Bauten aus den Zeiten des alterthümlichen Styles werden genannt:

Der Juno-Tempel auf Samos, in den letzten Jahrzehnten des siebenten Jahrhunderts durch Rhoecus und dessen Sohn Theodorus aufgeführt. Der Tempel galt als eins der bedeutendsten Werke des Alterthums; doch wird bemerkt, [2] dass es ein dorischer Bau gewesen sei. Die gegenwärtigen Reste dieses Tempels zeigen aber die Formen der ionischen Architektur und zwar in hochalterthümlicher Gestaltung (namentlich jene merkwürdigen Säulenbasen, von denen bereits oben, S. 158, die Rede war); man meint demnach, dass der Tempel zur Zeit des Polycrates, der mehrere bedeutende architektonische Unternehmungen in Samos ausführen liess, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts sei neugebaut worden. Dieser ionische Tempel war vermuthlich ein zehnsäuliger Dipteros, von 189 zu 346 Fuss. — Einige, ebendaselbst vorhandene Reste dorischer Architektur gehörten wahrscheinlich den Propyläen des Tempels an; ihre Formen deuten aber bereits auf die letzte Zeit der griechischen Kunst.

Der Dianen-Tempel zu Ephesus, das grösste Gebäude der classischen Zeit, ein achtsäuliger ionischer Dipteros Hypäthros von 220 zu 425 Fuss, die Säulen 60 Fuss hoch. Er wurde um das J. 600 begonnen; als Baumeister werden angeführt: der ebengenannte Theodorus, Chersiphron oder Ctesiphon und Metagenes; die Vollendung erfolgte erst nach zwei Jahrhunderten. Schon im Jahre 356 wurde dieser Tempel durch Feuer vernichtet; (Herostrat, der dasselbe anlegte, hatte dadurch seinen Namen auf die Nachwelt

[1] Alterthümer von Ionien, hsgb. von der Gesellschaft der Dilettanti zu London.

[2] Durch Vitruv, in der Vorrede zu Buch VII.

bringen wollen); im Verlauf desselben Jahrhunderts wurde er sodann durch den Baumeister Dinocrates neugebaut.

Die wichtigsten der erhaltenen Monumente gehören zumeist dem vierten Jahrhundert an; sie zeigen eine glänzende, zum Theil jedoch nicht mehr eine vollkommen edle Ausbildung der ionischen Architektur. Anzuführen sind:

Der Tempel der Athena Polias zu Priene, von dem Architekten Pytheus um 340 gebaut, von Alexander d. Gr. geweiht. Ein Peripteros von 6 zu 11 Säulen, 64 zu 116 Fuss; das schönste Beispiel asiatisch-ionischer Architektur, die ionischen Säulenbasen von vorzüglich schöner Bildung, doch schon auf Plinthen stehend.

Die Propyläen desselben Tempels; eine Halle mit ionischen Prostylen von je vier Säulen (auf attischen Basen); im Inneren der Halle zwei Reihen von je drei viereckigen Pfeilern; den letzteren correspondirend Pilaster an der inneren und auch an den äusseren Seiten der Halle. Die Pfeiler (schon an sich eine leblose Architekturform) unpassend mit attischen Basen und schwererem Kapitäl versehen, welches letztere eine nicht günstige Nachahmung von den Kapitälen der Wandpfeiler des folgenden Tempels bildet. Der ganze Bau namhaft jünger als der Tempel, zu dem er gehört.

Der Tempel des Apollo Didymäus bei Milet, ein kolossaler Dipteros Hypäthros von 10 zu 21 Säulen, 164 zu 303 Fuss. Schlanke Verhältnisse, die Säulenhöhe = 9½ Dm., dabei aber, wohl in Bezug auf die breite Flucht der Säulen, die Zwischenweite = nur 1½ Dm.; die Hauptformen des Peristyls nicht in genügender Kraft, — so die Bildung der ionischen Basen (doch ohne Plinthe), so die des Kapitäls, dem die elastische Senkung des Kanales zwischen den Voluten gegen den Echinus zu fehlt. Das Hypäthron mit Wandpfeilern, deren Kapitäl die schönste mehr ornamentistische Umbildung der ionischen Form für die Zwecke des Wandpfeilers enthält, und mit ebenso geschmackvollen korinthischen Halbsäulen.

Der Tempel des Bacchus zu Teos, von Hermogenes, wahrscheinlich gegen Alexanders Zeit gebaut, ein sechssäuliger Peripteros. Das Kapitäl ebenfalls flach, die Basen attisch.

Der Tempel der Diana Leukophryne zu Magnesia, von demselben Hermogenes erbaut, ein Pseudodipteros von 106 zu 198 Fuss. Nach Strabo durch Schönheit der Verhältnisse, Wohlgestalt und zierliche Arbeit höchst ausgezeichnet.

Bei dem näheren Verhältnisse, in welchem die griechische Kunst in Kleinasien zum Orient stand, lässt sich voraussetzen, dass es auch nicht ganz an Einflüssen der orientalischen Kunst werde gefehlt haben. In der That scheinen solche in einzelnen Berichten der alten Schriftsteller angedeutet zu werden, und es fehlt selbst nicht an erhaltenen Monumenten, die hiefür ein Zeugniss geben. In letzterem Bezuge sind namentlich die zahlreichen Grabmonumente in Lycien wichtig, von denen wir neuerlich eine nähere Anschauung erhalten haben.[1] Dies sind zum Theil Felsengräber mit architektonisch ausgearbeiteter Façade, zum Theil freistehende Denkmäler in der Form von Sarkophagen oder kleinen viereckigen Thürmen. Die Hauptmotive sind überall, wie es scheint, mehr griechischer als römischer Art. Viele der freistehenden Monumente, die entweder einfach gestaltet oder reicher durchgebildet sind (mit Pilastern u. dergl.), haben ein, im Spitzbogen gebildetes Dach, ähnlich wie diese Form namentlich in Indien nicht selten erscheint; sie vermischen somit unmittelbar griechische und orientalische Elemente.

Auf dieselbe Weise erklärt sich auch die Form des berühmten Mausoleums zu Halicarnassus in Carien, eines der Wunderwerke der alten Welt. Es war das Grabmal des Königes Mausolus, in der Mitte des vierten Jahrhunderts durch Pytheus (den Baumeister des obengenannten Tempels von Priene) und Satyrus aufgeführt, ein fast quadratischer Bau von 412 Fuss im Umfange, mit einer Säulenstellung und Meisterwerken der Bildhauerei geschmückt, und gekrönt von einer hohen Stufen-Pyramide, auf deren Gipfel sich eine Quadriga erhob.

Ungleich bedeutender musste diese Einwirkung des orientalischen Elements werden, nachdem Alexander der Grosse den Europäern die Wunder des Orients eröffnet hatte und europäische Fürsten die Beherrscher eines grossen Theiles der orientalischen Welt geworden waren. Griechische Kunst und asiatische Pracht vereinigten sich, um das Leben der Herrscher zum reizvollsten Mährchen umzugestalten. Die Berichte, die uns über einzelne künstlerische Unternehmungen erhalten sind, geben davon ein, wenigstens das Allgemeine des Eindruckes bezeichnendes Bild.

Zu diesen Werken gehört zunächst das Denkmal, welches Alexander seinem Lieblinge Hephästion in Babylon errichten liess, ein vierseitiger Bau, ohne Zweifel in der Form einer Stufen-Pyramide, mit den glänzendsten Zierden ausgestattet. — Zu ihnen

[1] *Ch. Fellows, a journal written during an excursion in Asia Minor. London, 1839.*

ferner der kolossale goldene Wagen, in welchem die Leiche Alexanders von Babylon nach der Oasis des Jupiter Ammon geführt werden sollte. — Sodann, im Verlauf des dritten Jahrhunderts, das Prachtzelt des Ptolemäus Philadelphus von Aegypten, und die Riesenschiffe, schwimmende Prachtpaläste, welche sein Freund Hiero II. von Syracus und sein Enkel Ptolemäus Philopator erbauen liessen. Phantastische Bauformen, zu denen die kostbarsten Hölzer, Gold und Elfenbein verwandt wurden, Teppiche der mannigfachsten Art, Bildwerke und Gemälde der ersten Meister, im bunten Wechsel aufgestellt, die kühnsten Combinationen der Mechanik, gaben diesen Werken ein völlig wundersames Gepräge.[1]

Aber, wie glänzend auch die Werke waren, die durch Alexander und durch die Fürsten errichtet wurden, denen sein Erbe zugefallen war, wie zahlreiche und prachtvolle Residenzen — unter denen namentlich Alexandria in Aegypten als Musterbild der übrigen Welt vorleuchtete — sich auch in jenen neugeschaffenen Staaten erheben mochten, auf unsre Zeit sind von alledem nur geringe Reste gekommen. Für unsre Anschauung dürfte unter diesen für jetzt kaum ein wichtigeres Monument zu nennen sein, als eine der unterirdischen Grabanlagen zu Alexandria, welche die räumliche Einrichtung der ägyptischen Felsengräber in eigenthümlich geschmackvoller Anordnung zeigt, im Uebrigen jedoch wesentlich im Style der spätgriechischen Architektur ausgebildet ist.[2]

B. Sculptur.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen über Inhalt, Styl und Behandlung.

In der bildenden Kunst der Griechen[3] steht die Sculptur — ich begreife hierunter den ganzen Kreis der körperlich bildenden

[1] S. das Nähere bei Hirt, Gesch. d. Bauk., II, S. 74, 77, 170, 173, 179.

[2] *Description de l'Egypte, Antiquités, V, pl. 42.*

[3] Unter der höchst ausgedehnten Literatur über die bildende Kunst bei den Griechen sind als wichtige Handbücher (nächst Müller's Archäologie) hervorzuheben: A. Hirt, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten (vornehmlich auf die Berichte der alten Schriftsteller gegründet); — H. Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (durch die künstlerische Kritik der Monumente ausgezeichnet). — F. Thiersch, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen (weniger ein Handbuch, als eine Reihenfolge wichtiger Forschungen), u. a. m.

Abbildungen der Monumente in kunsthistorischer Anordnung, umfassend und höchst brauchbar, enthalten die „Denkmäler der alten Kunst,“

Künste, in Holz, Elfenbein, Stein und Metallen, — voran. Die für die religiöse Verehrung bestimmten Göttergestalten, die Weihgeschenke und Weihbilder, die bildnerischen Dekorationen der Tempel-Gebäude sind zumeist durch die Sculptur beschafft worden.

Es sind die Gestalten einer idealen Welt, in denen vorzugsweise sich die griechische Bildnerei bewegt. Die Darstellung der gemeinen Existenz des Tages, die Richtung auf die flüchtigen, persönlichen Interessen der Gegenwart ist ihrem Geiste fremd; ebenso wenig aber hat sie sich im Geleite einer unstäten, fessellos umherschweifenden Phantasie entwickelt. Es sind die Sagen der Götter und der Heroen, aus denen sie ihren Stoff nimmt, deren Schimmer sie über das Leben der Gegenwart hinbreitet. In diesen Sagen hatten die träumerischen Erinnerungen, die dunkeln Ahnungen von den frühsten Zuständen volksthümlicher Entwickelung eine feste, auf einen bestimmten Kreis abgegrenzte Gestalt gewonnen; sie sind das Palladium, welches die volksthümliche Gesinnung fort und fort lebendig erhielt, an welchem das heimathliche Gefühl der Griechen sich immer aufs Neue kräftigte. Sie haben in diesem Bezuge eine um so grössere Bedeutung, als sie in sich gegliedert, d. h. im Einzelnen aus den besonderen, eigenthümlichen Anschauungen der einzelnen Stämme des Volkes hervorgegangen sind. So erscheinen die Götter und Heroen zunächst als die Repräsentanten dieser einzelnen Stämme, so entwickeln sie sich, je nach der Anschauungsweise der letzteren, zu einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Individualität, erhalten sie das Gepräge bestimmter sittlicher Charaktere. So war der bildenden Kunst die angemessenste und würdigste Bahn vorgezeichnet. Die Götter und Heroen waren die Prototypen, wie der griechischen Stämme und des griechischen Volkes insbesondere, so des menschlichen Geschlechtes überhaupt; aber die menschliche Natur musste in ihnen ebenso erhaben, wie charaktervoll, in ebenso klarem Gleichgewichte, wie in aller Kraft der Existenz dargestellt werden; die schöpferische Phantasie des Künstlers wurde bei solcher Darstellung ebenso in Anspruch genommen, wie das bildende Gefühl und der abmessende Verstand.

Hiedurch war denn auch die künstlerische Richtung für andre Weisen der Darstellung bestimmt. Einzelne Mythen forderten die Kunst allerdings zu einer einseitig phantastischen Richtung auf; mancherlei dämonische Wesen, die in diesen auftreten, schienen

von C. O. Müller und C. Oesterley, I. Dies Werk macht hier wiederum eine grosse Menge einzelner Nachweisungen überflüssig. — Ueber die Mehrzahl der grösseren Museen, namentlich über die römischen, existiren umfassende Kupferwerke.

geeignet, jenes Gleichmaass der künstlerischen Kräfte mehr oder weniger zu stören. Aber das Letztere entwickelte sich klar genug, um sich auch diese, scheinbar widerstrebenden Elemente unterordnen zu können; auch in der Bildung ungeheuerlicher Gestalten, wie z. B. der Centauren, offenbart sich der naivste Sinn für organische (naturgemässe) Durchbildung, das lauterste Gefühl für Adel und selbst für Anmuth. — Ebenso fehlte es, nach einer andern Seite hin, im Verlauf der Zeit nicht an Aufgaben, die von jener poetischen Auffassung abwärts auf die reale Gegenwart führten; Gestalten des wirklichen Lebens traten in den Kreis der künstlerischen Darstellung ein; ausgezeichnete Männer wurden durch die Errichtung von Gedächtnissstatuen geehrt. Aber auch hier lag stets die Absicht zum Grunde, die einzelne Gestalt zum Urbilde des Geschlechtes auszuprägen, sie derjenigen Zufälligkeiten zu entkleiden, welche den harmonischen Ausdruck der Kräfte stören. Die Ehre der Gedächtnissstatuen ward schon an sich gewissermaasen wie eine Erhebung in den Kreis der Heroen gedeutet; so arbeitete man namentlich auch bei ihnen weniger auf eine Nachahmung der gemeinen Natur, als auf eine, der Darstellung der Heroen entsprechende Erscheinung hin. Am Häufigsten waren die Gedächtnissstatuen der Sieger in den gymnastischen Spielen; bei diesen aber war es am Wenigsten auf eigentliche Portraitirung abgesehen. Erst in den späteren Zeiten der griechischen Kunst macht sich eine solche Richtung entschiedener bemerklich, aber auch da noch behält sie, was das Ganze der Darstellung anbetrifft, stets ein mehr oder weniger ideales Gepräge.

Ein und derselbe Geist, der die Form des menschlichen Körpers als den unmittelbaren Ausdruck der geistigen Kraft, der sittlichen Würde nimmt, waltet in den Götterbildern, welche in den Tempeln aufgestellt wurden, in den Darstellungen mythischer Scenen, welche den Fries und den Giebel der Tempel schmückten, in den Standbildern, welche den geweihten Raum umher erfüllten. Eine eigenthümliche Grossheit und Einfalt spricht sich in diesen Gestalten aus. Sie sind da und bieten sich dem Auge des Schauenden dar, ohne einen Anspruch auf die Schau zu machen. In ihrer Bewegung drückt sich stets das volle Gleichmaass der Kräfte aus; auch in den Darstellungen des höchsten Affektes bewahren sie somit das Gepräge der Erhabenheit und Würde. Die Formen ihres Körpers sind in grossen Linien gezeichnet; die Haupttheile des Körpers sondern sich auf eine entschiedene Weise, ohne der feinsten Natur-Beobachtung und der vollständigsten Lebendigkeit etwas zu vergeben; das Auge fasst sie somit klar und deutlich auf und vermag

auf ihnen mit Ruhe zu verweilen. Die Gewandung ist ihnen nicht gegeben, um ein äusserliches Bedürfniss darzustellen; sie ist dem Körper ein Schmuck und dient theils dazu, durch einfache Linien und Massen, einfacher, als sie die bewegte Form des menschlichen Körpers darbietet, den Eindruck einer erhöhten Majestät zu geben; theils verstärkt sie umgekehrt die Bewegung der Gestalt und klingt dieser wie ein vielfach wiederholtes Echo nach. Die Haupttheile des Körpers aber erscheinen auch durch besonderen Schmuck ausgezeichnet.

Die griechische Sculptur hat es vorzugsweise, wie schon durch das Vorstehende angedeutet ist, mit der Form an sich zu thun. Gleichwohl verschmäht sie es nicht, Unterschiede der Form auch durch Unterschiede der Färbung bestimmter zu bezeichnen. Sie bedient sich hiezu theils verschiedenfarbiger Materiale, theils wendet sie eine wirkliche Färbung an. So erscheinen häufig die nackten Theile des Körpers aus anderm Material gebildet als das Gewand und die Schmucktheile, wobei allerdings auf die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Theile Rücksicht genommen wird. Die alten Tempelbilder waren häufig, wie dies schon bei der Kunst des heroischen Zeitalters bemerkt wurde, aus Holz geschnitzt; diesen Holzbildern fügte man die nackten Körpertheile, Kopf, Hände und Füsse, aus Marmor an und überzog die Gewandung zumeist mit dünnem Golde. Man benannte die Werke solcher Art als „Akrolithen.“ Die weiche Erscheinung des Marmors und die spröde des Goldüberzuges standen hier in wirkungsreichem Contraste. Noch weiter ging man an den sogenannten, oft sehr colossalen, „chryselephantinen“ Werken; an ihnen ward, über einem hölzernen Kern, das Nackte, oft in sehr grossen Massen, aus Elfenbein gebildet, dessen Stoff von noch weicherer Erscheinung ist, als der Marmor; das Gewand, auch wohl stets das Haar, wurde in getriebenem Goldblech gearbeitet, und noch mannigfach andre Zierden hinzugefügt. In dieser Art waren die erhabensten Götter-Bilder gefertigt. Bei den Bildern, die ganz aus Marmor gearbeitet waren, scheint das Gewand oft vollständig gefärbt worden zu sein; als Regel ist es wenigstens anzunehmen, dass man die Säume der Gewänder, um sie scharf zu bezeichnen, farbig verzierte, ebenso die Schmucktheile der Gewandung, wenn diese nicht aus vergoldetem Metall angefügt wurden. Auch das Haar wurde in der Regel, wie es scheint, vergoldet. In den nackten Theilen erhielt der Marmor einen kaustischen Wachsüberzug, der dessen Erscheinung noch weicher machte. Ueberall, wo weisses Material zur Darstellung des Nackten angewandt ward, bezeichnete man den Stern des Auges durch ein

dunkles Material oder durch dunkle Färbung; der Blick des Auges war zu bedeutsam, als dass man ihn hätte übergehen können; man wählte zu seiner Darstellung das natürlichste Mittel, und erst in der späteren Zeit bediente man sich statt dessen (wie in der modernen Kunst) anderweitiger Andeutungen. Im Uebrigen jedoch scheint eine illusorische Nachahmung der Naturfarben ausser dem Wesen der griechischen Sculptur zu liegen; nur in der alterthümlichen Kunst, in der überhaupt die Farbe massenhafter angewandt ward, scheint man darin um einige Schritte weiter gegangen zu sein, und nur bei Werken von mehr spielender Bedeutung scheint man eine naturgemässe Bemalung erstrebt zu haben. Bei den ehernen Bildwerken wurden die Kleidersäume und die sonstigen Zierden mit Gold oder Silber eingelegt; häufig ward bei ihnen auch das Weisse im Auge durch Silber, der Stern des Auges durch ein dunkles Material bezeichnet. (Bei alterthümlichen Arbeiten auch die Lippen und Aehnliches.) Diese Bronze-Arbeiten lassen es am Deutlichsten erkennen, dass solche Weise der Verzierung nicht durch das Streben nach Naturnachahmung, sondern durch unabhängige ästhetische Gründe veranlasst war. [1]

Die besondre Weise der Auffassung und Behandlung unterscheidet sich nach den einzelnen Stufen, in denen die griechische Sculptur ihre Ausbildung erhielt. Wir wenden uns zur näheren Betrachtung derselben.

§. 2. Die Entwickelungsperioden der griechischen Sculptur.

Wie in der Architektur, so ist uns auch in der bildenden Kunst die Frühperiode (seit der Umgestaltung des griechischen Lebens durch die Einwanderung der Dorier) dunkel und unbekannt. Einzelne schwankende Sagen geben uns kein sicheres Bild. Erst in der späteren Zeit des siebenten, und vornehmlich seit dem Beginne des sechsten Jahrhunderts treten uns deutlichere und bestimmtere Nachrichten entgegen, die auch hier einen glänzenden, grossartigen Aufschwung des Lebens erkennen lassen.

An den Cultusbildern konnte sich dieser zwar zunächst nicht zeigen. Der fromme Sinn musste hier an der altgeheiligten Form festhalten, bis anderweitig eine lebendigere Gestaltung der Kunst durchgedrungen war; erst in Folge dessen konnte jene starre Form zum bewussten Leben erwachen. Die bedeutsamsten Unternehmungen,

[1] Vgl. meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur etc." Die neueren Entdeckungen (soweit sie sicher sind) und eigne nähere Untersuchungen der Antiken im Museum von Neapel haben meine in dieser Schrift ausgesprochenen Resultate nur bestätigt.

über die wir zuerst Kunde erhalten, bestehen in glänzenden Weihgeschenken für die Tempel, Gefässen und Geräthschaften, zum Theil von colossaler Dimension und prächtigem Material, zum Theil mit bildlichen Zierden aufs Reichste ausgestattet. Unter diesen sind namentlich die Arbeiten der Künstlerschule von Samos, um die Zeit des Jahres 600, bedeutend, welcher die Erfindung (richtiger wohl: die erweiterte Ausbildung) des Metallgusses zugeschrieben wird; besonders werden hier jene Künstler, die schon bei dem Bau des Juno-Tempels zu Samos genannt wurden, Rhoecus und Theodorus, angeführt; von Theodorus (oder von einem jüngern Verwandten desselben Namens) rührten mehrere colossale Gefässe in Gold, und in Silber, zum Theil für Crösus gearbeitet, her. In eben der Weise ist Glaucus von Chios ausgezeichnet, vermuthlich ein Zögling jener Schule, dem man die Erfindung des Löthens zuschreibt. — Als ein eigenthümliches Prachtwerk solcher Art ist die Lade der Cypseliden[1] anzuführen, die, wohl in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, von dieser, zu Korinth herrschenden Familie in den Juno-Tempel zu Olympia geweiht war. Sie war von bedeutendem Umfange, aus Cedernholz gearbeitet und zum Theil mit Gold und Elfenbein eingelegt; in fünf Reihen übereinander enthielt sie eine bedeutende Anzahl mythischer Darstellungen. — Dann der Thron des Apollo zu Amyclä,[2] ein weitschichtiges Werk, mit vielen Reliefbildern und freien Figuren, die zu seiner Unterstützung dienten; der Verfertiger desselben hiess Bathycles. In Mitten dieses Thrones war ein altes, riesiges Standbild des Gottes von Erz aufgestellt, von fast säulenartigem Aussehen. — Häufig auch hatten solche Weihgeschenke die Form von grossen Dreifüssen, mit denen wiederum bildnerischer Schmuck verbunden war. —

Im Verlauf des sechsten Jahrhunderts bildet sich die griechische Sculptur selbständiger und in denjenigen Grundzügen aus, die überhaupt ihren Charakter bestimmen. Die Cultusbilder, die bis dahin zumeist roh aus Holz geschnitzt waren, werden jetzt häufig in der Weise der oben beschriebenen Akrolithen gearbeitet, bald auch aus Elfenbein und Gold zusammengesetzt. Das edle Material des Marmors kommt mehr und mehr in Anwendung, der Erzguss wird in mehreren Schulen mit Vorliebe gepflegt. An die Stelle der aus Gefässen und Geräthen bestehenden Weihgeschenke treten lebenvolle, zum Theil reich componirte Statuengruppen, welche mythologische Scenen enthalten. Die Ehrenstatuen der

[1] Pausanias V, 17, ff.
[2] Pausanias III, 18, b.

Sieger in den gymnastischen Spielen beginnen seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts und werden bald sehr allgemein. Persönlich bedeutsame Meister treten auf, charakteristisch verschiedene Schulen bilden sich. Zu Aegina, zu Argos, zu Sicyon, zu Athen, u. s. w. erscheinen Schulen von eigenthümlicher Bedeutung. Es ist die Zeit der lebhaftesten Entwickelung, des rüstigsten Vorschrittes; sie währt im Allgemeinen, bis gegen das Zeitalter des Pericles, welches aus solchen Blüthen die gereifte Frucht zu Tage fördert.

Unter den wichtigsten Künstlern, die in dieser Entwickelungsperiode genannt werden, dürften hier etwa die folgenden anzuführen sein:

Dipönus und Scyllis aus Creta, um 570 v. Chr., die ersten, die sich durch Marmor-Arbeiten ausgezeichnet haben sollen. Im Tempel der Dioscuren zu Argos war von ihrer Hand eine Statuengruppe, die Dioscuren mit Frauen und Kindern vorstellend, von Ebenholz gearbeitet und einige Theile daran von Elfenbein. — Callon von Aegina (um 540 — 20), an den sich, bis auf Onatas (um 470—50) hinab zahlreiche Nachfolger anreihten. — Gitiadas von Sparta, wahrscheinlich ein Zeitgenosse des Callon, besonders ausgezeichnet durch seine zahlreichen Erzarbeiten im Tempel der Minerva Chalcioecos zu Sparta. — Canachus und dessen Bruder Aristocles von Sicyon (um 510—490). — Ageladas von Argos (um 510 — 460), der Meister der drei berühmtesten Künstler der folgenden Periode, des Phidias, Polyclet und Myron. — Critias und Hegias (oder Hegesias) von Athen (um 480—50). — Alle diese Künstler, mit Ausnahme der beiden zuerst genannten, waren vorzugsweise als Erzgiesser berühmt. Ueber die besonderen Eigenthümlichkeiten dieser und andrer namhafter Künstler derselben Periode haben wir jedoch kein näheres Urtheil. Die Charakteristik ihrer Werke, die wir in einzelnen flüchtigen Aeusserungen der alten Schriftsteller finden, ist höchst ungenügend; es wird im Allgemeinen nur auf die Härte ihrer Arbeiten, im Vergleich zu denen der Folgezeit, und bei dem Einen etwa auf eine grössere Strenge als bei dem Andern, hingedeutet. Selbst die Andeutungen über die Unterschiede der Schulen reichen nicht hin, um uns hievon einen irgendwie anschaulichen Begriff zu machen. Zur Erkenntniss der früheren Entwickelungs-Stadien der griechischen Kunst dienen uns lediglich nur die erhaltenen Werke, deren Verfertiger wir zwar nicht kennen, unter denen sich jedoch glücklicherweise manch ein bedeutsames Stück findet, und die uns, wenn sie uns auch nichts Näheres über die verschiedene Bildungsweise der einzelnen Schulen und Meister

geben, doch das Allgemeine dieser Bildungsweise anschaulich genug vorführen.

Unter den erhaltenen Sculpturen des altgriechischen Styles findet sich aber nur Weniges, was das Gepräge eines besonders hohen Alterthumes hat, ja sogar nur äusserst Weniges — wenn überhaupt nur Etwas, — was man mit Sicherheit in das sechste Jahrhundert setzen dürfte. Im Gegentheil deutet die Mehrzahl dieser Arbeiten auf diejenigen Momente der Entwickelung, die der vollendeten Ausbildung der Kunst zunächst, in mehr oder weniger unmittelbarer Nähe, vorangingen. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass diejenigen Werke, die das alterthümlichste Gepräge tragen, gerade solchen Gegenden angehören, in denen überhaupt eine geringere Lebhaftigkeit der Entwickelung gefunden wird, (namentlich solchen, in denen ein strengerer Dorismus zu Hause ist); dass demnach diese Werke auch für die eines noch höheren Alterthums auf gewisse Weise als maassgebend zu betrachten sein dürften; dass wir endlich wohl nicht irren, wenn wir nach dem Beispiel, welches sie (und die ihnen entsprechenden Motive der übrigen Werke) uns bieten, die gesammte Entwickelungsperiode, von der hier die Rede ist, wenn auch nur in ihren allgemeineren Verhältnissen, beurtheilen.

Demgemäss können wir im Allgemeinen sagen: Es ist dies eine Zeit des Ringens der individuellen Freiheit gegen die Obermacht eines altgeheiligten formalen Gesetzes, — ungefähr in ähnlicher Weise, wie uns in der Geschichte der modernen Kunst die Leistungen des fünfzehnten Jahrhunderts n. Chr. G. erscheinen. Jenes formale Gesetz (für dessen vollständig einseitige Erscheinung uns kein Beispiel mehr vorliegt, dessen Durchbildung wir jedoch unbedenklich an den Werken des höheren Alterthums voraussetzen dürfen) zeigt sich hier zunächst in der allgemeinen Starrheit der Gestalt, die nur sehr langsam überwunden wird; dann in der Bildung derjenigen Theile, die sich mehr oder weniger unabhängig vom körperlichen Organismus gestalten, vornehmlich in der Gewandung und in der Anordnung des Haares. Beide werden nach streng schematischen Linien angelegt und in dieser Weise oft aufs Sauberste ausgeführt, so dass sie den Anschein eines zierlich ceremoniellen Schmuckes erhalten. Das Streben nach individueller Freiheit aber spricht sich in der naturgemässen Durchbildung des Nackten aus, die sich oft mit grosser Energie, mit einem bis ins Einzelne gehenden Naturalismus bemerklich macht, die aber insgemein, eben weil ihr die Starrheit des Ganzen noch immer hemmend gegenübersteht, am Einzelnen haften bleibt. Auch

dies Streben läutert sich nur allmählig; seine letzte Stufe erreicht es, wenn es auch die Formen des Gesichtes, die am Längsten in maskenhafter Starrheit erscheinen, zu beleben und in ihnen den Ausdruck der Seele zu geben im Stande ist.

Wie wir übrigens im Allgemeinen den erhaltenen Werken des alterthümlichen Styles kein vorzüglich hohes Alter zuschreiben können, so ist zugleich zu bemerken, dass ein grosser Theil von ihnen, seiner Beschaffung nach, sogar in Zeiten fällt, in denen die Kunst bereits ihre vollendete Ausbildung erreicht hatte. Dies erklärt sich für einige Werke dadurch, dass sie wiederum in Gegenden gefertigt wurden, die den Mittelpunkten der höheren Entwickelung ferne lagen und in denen die alterthümlichen Elemente länger festgehalten wurden; für andre, und zwar für die Mehrzahl, aus dem Umstande, dass sie für besonders heilige Zwecke gearbeitet wurden, und dass man bei solchen an der altgeheiligten Form länger (zuweilen bis in die spätesten Zeiten des classischen Alterthumes hinab) festhielt. — Wir wenden uns nunmehr zu den einzelnen erhaltenen Werken, indem die wichtigeren unter ihnen die vorstehenden Bemerkungen näher anschaulich machen.

1) Tempelsculpturen. — Was sich von solchen in alterthümlichem Style erhalten hat, ist vorzüglich wichtig, indem hier dem bildnerischen Style der architektonische des zugehörigen Tempels als weiterer Bestimmungspunkt zur Seite steht, im Einzelnen auch besondre Verhältnisse zur näheren Zeitbestimmung dienen. Zunächst kommen unter diesen die Sculpturen der sicilischen Tempel, und zwar vornehmlich die der Tempel von Selinunt in Betracht.[1]

Der alterthümlichste unter den selinuntischen Tempeln ist, wie oben bereits bemerkt, der mittlere des westlichen Hügels. Von den Reliefs seiner Metopen sind drei erhalten, die ebenfalls einen hochalterthümlichen Charakter haben. Sie stellen mythische Scenen dar: Herkules mit den Cercopen; Perseus, der im Beisein der Minerva die Medusa erlegt; und eine Quadriga, deren Figuren indess bereits zu sehr zerstört sind, als dass sich ihre Bedeutung näher angeben liesse. Die Figuren stehen schlicht nebeneinander, Gesichter und Gewandung sind streng typisch gebildet, besonders alterthümlich aber scheint es, dass, während Brust und Gesichter dem Beschauer

[1] S. die vorzüglich gediegenen Abbildungen bei *Serradifalco, Antichità della Sicilia II.* (Die Abbildungen in C. O. Müller's Denkmälern, Bd. I. t. IV. und V., nach früheren Zeichnungen, sind ungenügend; von den durch Serradifalco entdeckten Sculpturen des dritten Tempels sind einige im zweiten Bande der Denkmäler, t. XVII, 184, und t. XXI, 230, mitgetheilt.)

entgegengewandt sind, die Füsse sich noch seitwärts wenden. (Dies erinnert an das uralterthümliche Princip der ägyptischen Kunst.) Die Verhältnisse sind äusserst breit und schwer, dabei aber zeigt sich in der Behandlung des Nackten schon ein aufs Entschiedenste vorwaltender Naturalismus, im Einzelnen eine sehr übertriebene Angabe der natürlichen Formen. Diese Arbeiten dürften im Vergleich zu den folgenden (namentlich zu den näher bestimmbaren von Aegina) noch in das sechste Jahrhundert zu setzen sein.

Ungleich mehr entwickelt, somit beträchtlich jünger, erscheinen die Sculpturen von dem mittleren Tempel des östlichen Hügels. Es sind die Fragmente zweier Metopen, geharnischte Krieger vorstellend, die im Kampf gegen weibliche Gestalten erliegen, vermuthlich Scenen des Gigantenkampfes. Die Verhältnisse sind leichter, die Formen klarer, selbst nicht ohne Schönheitssinn gebildet, die Naturbeobachtung feiner, die Bewegungen lebendiger, wenn auch noch schroff und etwas gezwungen. Die Gewandung ist schematisch angelegt, doch wiederum nicht ohne Geschmack, selbst schon mit Rücksicht auf die besondern Motive der Bewegung, besonders alterthümlich erscheint nur noch die Gesichtsbildung. Die Arbeiten stehen den Sculpturen von Aegina sehr nah und dürften somit (wie auch die Architektur des Tempels) in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zu setzen sein.

Schon bei der Betrachtung der sicilischen Architekturen ist bemerkt worden, dass sich hier alterthümliches Element länger erhielt und auch da noch entschieden sichtbar wird, wo die Gebäude im Uebrigen bereits den Charakter der Blüthenperiode der Kunst (der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts) tragen. Denselben Fall sehen wir, im Bereiche der bildenden Kunst, an den Sculpturen eines dritten Tempels zu Selinunt, des südlichen Tempels auf dem östlichen Hügel. Es ist wiederum eine Reihe von Metopen, mythische Scenen darstellend, unter denen man den Kampf der Minerva mit einem Giganten, Diana und Actäon, Jupiter und Semele (?), und den Kampf des Herkules mit einer Amazone erkennt. In diesen Werken waltet bereits ein hoher Schönheitssinn, sowohl in der lebenvollen Darstellung des Gedankens im Allgemeinen, als in der zarten Durchführung des körperlichen Organismus und in der bedeutsamen Charakteristik. Doch sind die Verhältnisse noch etwas kurz, ist die Bewegung der Gestalten häufig noch etwas schüchtern, die Gewandung der weiblichen Gestalten zumeist noch ziemlich streng schematisch gebildet. Zu bemerken ist der eigenthümliche Umstand, dass, während die Hauptmasse dieser Sculpturen (gleich denen der vorigen Tempel) aus dem rohen Tuffstein des Landes

gearbeitet ist, die nackten Theile der weiblichen Gestalten aus Marmor angesetzt sind, wodurch ein den Acrolithen ähnliches Verfahren entsteht.

So sind die Werke dieser drei Tempel in ihrem näheren lokalen Zusammenhange vorzüglich geeignet, die verschiedenen Stadien, welche die griechische Kunst in ihrer Entwickelungsperiode, seit dem Erwachen eines lebendigeren Natursinnes, zurückgelegt, näher zu vergegenwärtigen. — Ihnen zunächst reihen sich die des grossen Jupiter-Tempels von Agrigent an, die freilich ebenfalls schon aus der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts herrühren. Die Giganten, welche die Decke des Hypäthrons trugen, zeigen bereits eine angemessen durchgebildete Körperform, doch dabei eine äusserst strenge Haltung (diese zwar, wie es scheint, durch die architektonischen Gesetze bedingt) und eine typische Gesichtsbildung. Die geringen Fragmente von den Giebelreliefs (?) desselben Tempels lassen entwickelt freie Formen erkennen.

Ungleich wichtiger noch, als die einzelnen der ebengenannten sicilischen Sculpturen sind die des Minerven-Tempels auf der Insel Aegina.[1] Es sind die frei gearbeiteten Statuen, welche in den beiden Giebelfeldern aufgestellt waren, zum grössten Theile erhalten und gegenwärtig in der Glyptothek zu München befindlich. Sie stellen Scenen aus den Kämpfen der Griechen gegen Troja dar, und zwar solche, welche zur Verherrlichung des Geschlechtes der Aeaciden von Aegina dienten; Minerva in der Mitte jedes Giebels als Vorkämpferin der griechischen Schaar. Die Geister der Aeaciden aber hatten, wie die Sage ging, in der Schlacht von Salamis gegen die Perser (480 v. Chr.) mitgefochten, und Einzelnes in dem Costüm der dargestellten troischen Helden wiederholt vollständig und absichtlich das Costüm der Perser, wie uns dasselbe in den Berichten der Alten geschildert wird. So sehen wir in diesen Werken eine Darstellung lokaler Mythen mit unmittelbarer Bezugnahme auf die grossen Thaten der Gegenwart; so erscheint der ganze Bau als ein Denkmal dieser Thaten; so bestimmt sich die Zeit seiner Ausführung als unmittelbar nach der Befreiung von dem persischen Angriffe unternommen und als gleichzeitig mit der Blüthenperiode des Onatas von Aegina. In dem Styl dieser Arbeiten zeigen sich die beiden Elemente, welche die Kunst jener Entwickelungsperiode charakterisiren, sehr scharf hervortretend: in den, zumeist nackten Körpern der Helden ein sehr energischer Naturalismus; ihre Bewegungen jedoch noch schroff und hart;

[1] Vgl. Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke.

die Köpfe von entschieden maskenhaftem Ausdrucke; das Haar durchaus conventionell, das Gewand der Minerva streng schematisch behandelt.

Die sicilischen und die äginetischen Sculpturen gehören übrigens solchen Lokalen an, in welchen die Elemente des dorischen Stammes vorherrschend waren. Die Architekturen, für die sie gefertigt waren, bestätigen dies durch das Gepräge eines strengeren Dorismus; auch in dem Styl der Sculpturen dürfen wir demnach ein Vorwiegen des dorischen Charakters voraussetzen. Vielleicht ist dies in einer gewissen Herbheit der Formen, in einer, mehr oder weniger entschiedenen Schärfe und Strenge der Linienführung zu suchen. Leider fehlt es uns jedoch an zureichender Kenntniss von Sculpturen, welche den Lokalen andrer Stämme angehören und durch deren Vergleich wir in den Stand gesetzt würden, die Verschiedenheiten des künstlerischen Styles je nach den verschiedenen Stämmen (und somit auch nach den Hauptschulen) näher zu bestimmen. Indess haben wir einige Sculpturen zu erwähnen, welche in diesem Betracht wenigstens nicht ganz ohne Bedeutung sind. Dies ist eine Gruppe sitzender Statuen, welche sich, auf der ionischen Küste Klein-Asiens, an dem heiligen Wege der Branchiden, der zu dem Apollo-Heiligthum bei Milet führt, befinden. Sie sind äusserst schlicht und selbst roh gebildet, in der Anordnung etwa den sitzenden Statuen der ägyptischen Kunst vergleichbar, die Gewänder an ihnen wiederum auf eine schematische Weise gelegt; doch scheint die Linienführung, im Ganzen der Figuren, wie besonders in den Falten der Gewandung, auf einen weicheren Formensinn hinzudeuten, wie wir solchen ohnedies in der ionischen Kunst zu suchen haben. Leider sind sie zugleich in hohem Grade verstümmelt. Den, an ihnen befindlichen Inschriften zufolge reichen sie bis in die Zeit des J. 460 hinab. Dies ist allerdings, wenn man die Rohheit ihrer Ausführung mit der Entwickelung der Kunst, welche in dieser Zeit zu Athen statt fand, vergleicht, sehr auffallend; doch beweist es eben nur, was schon im Obigen bemerkt wurde, dass sich jene höhere Entwickelung nicht mit einem Schlage über alle griechischen Völkerschaften ausbreitete, und dass manche von ihnen länger an der alterthümlichen Behandlungsweise festhielten.

2) Die isolirten Statuen alterthümlichen Styles, die uns bekannt geworden sind, gehören im Wesentlichen einer weiter entwickelten Kunst an, als uns dieselbe in den Sculpturen des Tempels von Aegina entgegengetreten. Sie lassen, auf verschiedene Weise, die weiteren Fortschritte zur höheren Ausbildung der Kunst erkennen. Ob sie alle Originale, ob einzelne von ihnen

etwa Copien späterer Zeit sind, ist übrigens zumeist schwer zu entscheiden. Die wichtigsten sind die folgenden:

Bronzestatue des Apollo (nach Andrer Erklärung ein Lampadephor) im Museum von Paris, zu Piombino gefunden. Noch alterthümlich, aber minder streng, mit feiner, naturgemässer Durchbildung. — Die übrigen Werke von Marmor.

Ueberlebensgrosse Apollostatue (aus der Sammlung von Choiseul-Gouffier) im britischen Museum zu London. Weiter entwickelt, doch minder zart.

Athletenstatue im Museum von Neapel; ebenfalls schon von trefflicher Durchbildung. — Athletenbüsten in verschiedenen Museen, z. B. in Berlin.

Alterthümliche Minervenstatue in der Villa Albani zu Rom.

Alterthümlich strenge Minervenstatue, in der Geberde der Vorkämpferin im Museum von Dresden. (Ihr Gewand mit einem Streif kleiner Reliefs, Scenen des Gigantenkampfes, eine Stickerei vorstellend; diese im vervollkommneten Style, somit unbedenklich auf eine spätere Zeit hindeutend.)

Minervenstatue, als Vorkämpferin in grossartiger Bewegung, im Museum von Neapel (aus Herkulanum). Die durchgehend flaue Behandlung scheint auch dies Werk als eine Copie aus späterer Zeit zu bezeichnen.

Dianenstatue, ebendaselbst (aus Herculanum). Ein Beispiel der anmuthigsten Ausbildung des alterthümlichen Styles; grosse Feinheit in der gesammten Behandlung, doch zugleich noch eine eigene zarte Schüchternheit, die das sicherste Kennzeichen der Originalität ist.

Zwei sitzende Statuen der Penelope im Vatikan zu Rom. Die eine (im Museo Chiaramonti) nur ein Fragment, doch ebenfalls in zartester Ausbildung des alterthümlichen Styles; die andre (im Museo Pio-Clementino) vollständiger, aber nur eine rohe Wiederholung von jener.

Die Statue einer spartanischen Siegerin im Wettlaufe, im Vatican. Wiederum sehr anmuthige und naive Durchbildung des alterthümlichen Styles, der Vollendung der Kunst nah; im Styl der Gewandung eine eigenthümliche Kunstschule verrathend.

Die sogenannte Giustinianische Vesta, seltsam schwer, die Falten des Untergewandes fast wie die Kannelirungen eines Säulenschaftes behandelt, das Nackte, auch der Kopf, schon ziemlich frei.

Die sogenannte Barberinische Muse, nach der neueren Restauration: Apollo Citharödus, in der Glyptothek zu München, hochbedeutsam, schon an der Schwelle der vollendeten Entwickelung der Kunst stehend. — U. a. m.

3) Unter den Relief-Sculpturen sind zunächst einige zu nennen, die wiederum das Gepräge eines höheren Alterthumes haben. So eine, auf Samothrace gefundene Platte, im Museum von Paris, vielleicht die Lehne eines Thronsessels, darauf das Bruchstück einer Rathsversammlung der griechischen Fürsten vor Troja. Die ganze Behandlung äusserst schlicht und einfach. — Nächst dieser das sogenannte Relief der Leucothea in der Villa Albani zu Rom, in der gesammten Ausbildung minder vollkommen als die äginetischen Statuen.

Die bei weitem grösste Mehrzahl der Reliefs in alterthümlichem Style bilden die Verzierungen von Altären, von Untersätzen heiliger Dreifüsse, von den Mündungen der Tempelbrunnen, oder es sind Platten, die als Weihgeschenke für errungene musische Siege in die Tempel gestiftet wurden. Die vorzüglichsten Museen von Europa enthalten Beispiele der Art. (In den römischen Museen finden sich verschiedene dieser Werke, im Museum von Paris der berühmte Altar der Zwölfgötter u. A., in Dresden eine dreiseitige Basis, u. s. w.) Allen diesen Werken ist das gemein, dass sie, mehr oder minder entschieden, den Zeiten einer vollkommen ausgebildeten Kunst (zum Theil sogar ziemlich späten Zeiten) angehören, dass somit die Formen im Wesentlichen eine völlig freie Behandlung zeigen und dass nur in der Geberde und vornehmlich in der zierlich gefälteten Gewandung das alterthümliche Element beibehalten wird, um solcher Gestalt den dargestellten Figuren ein geheiligt ceremonielles Gepräge zu geben. Die Ausführung ist mehr oder minder sauber und elegant; zumeist aber sind es nur Nebenumstände, Ornamente, Styl der hier und da vorgestellten Architekturen u. dergl., welche die besondern Perioden, denen diese Arbeiten angehören, näher erkennen lassen.

4) Eine eigne Classe von Werken alterthümlichen Styles besteht schliesslich in den Bronzestatuetten von kleiner Dimension. In diesen scheint der in Rede stehende Styl vorzüglich lange und in vorzüglicher Ausdehnung beibehalten zu sein, indem bei so kleiner Fabrikarbeit theils die besondre Kunstliebhaberei und mehr noch die Götzendienerei (der die alterthümlich rohe Form stets viel bedeutsamer erscheint als die einer freien Kunst) leichter befriedigt werden konnte. So findet sich u. a. im Berliner Museum selbst noch die, der altchristlichen Zeit angehörige Bronzestatuette eines guten Hirten, die eine entschiedene, wenn auch sehr rohe Nachahmung des altgriechischen Styles zeigt. An ächten Werken der in Rede stehenden Periode dürfte unter diesen Arbeiten dagegen nur sehr Weniges vorhanden sein; als eines der edelsten und

trefflichsten, wiederum eine um etwas vorgeschrittene Entwickelung des äginetischen Styles bezeichnend, ist hier die Statuette eines wagenlenkenden Heros, im Antiquitäten-Cabinet der Tübinger Hochschule, zu nennen.[1]

§. 3. Die erste Blüthenperiode der griechischen Sculptur.

Im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. beginnt die freie Entfaltung der griechischen Sculptur. Der Widerspruch zwischen den strengen Bedingungen eines formalen Gesetzes und dem Streben nach vollkommen naturgemässer Darstellung löst sich jetzt zur lautersten Harmonie auf; aus dem innig verschmolzenen Zusammenwirken beider entwickelt sich der hohe Styl, durch den fortan der griechischen Kunst, so lange sie sich völlig rein erhält, ihre eigenthümlich bedeutsame Wirkung gesichert ist. Jenes formale Gesetz erscheint nicht mehr als ein willkührliches, äusserlich gegebenes, vielmehr entnimmt es seine Bedingungen aus dem inneren Wesen der Gestalt; daher verschwindet alle Starrheit, sowohl in dem Einzelnen der Form, als in dem Ganzen der Bewegung; nur in der eigenthümlichen Grossheit der Linien, in der Klarheit ihres gegenseitigen Verhältnisses, in dem ruhigen und bestimmten Ebenmaass der gesammten Composition bleibt dies Gesetz auch noch ferner zu Grunde liegend. In demselben Maasse aber, wie jene Starrheit nachlässt, verbreitet sich die am Einzelnen haftende Natürlichkeit über das Ganze und wird dadurch frei und unbefangen, ohne gleichwohl zu einseitiger Herrschaft zu gelangen, ohne die Darstellung gemeiner Körperlichkeit zu veranlassen. — Die erste Blüthenperiode der griechischen Kunst (bis zum Ende des fünften Jahrhunderts), von der hier die Rede ist, steht übrigens zu den Zeiten der Entwickelung noch in einem nähern Verhältniss, sofern nemlich in dem Wesentlichen der Darstellung noch das Gepräge einer eigenthümlich hohen Ruhe vorherrscht, keinesweges zwar durchgehend eine Ruhe in Bezug auf körperliches Verhalten, wohl aber eine Ruhe des Gemüthes, die noch durch keine, aus dem Inneren hervordringende Leidenschaft getrübt erscheint, die somit auch der körperlichen Bewegung stets das Gepräge einer eigenthümlichen Würde giebt.

Aus dieser ersten Blüthenperiode der griechischen Sculptur haben sich viele Arbeiten erhalten, die, wenn wir sie auch nicht als Werke des ersten Ranges betrachten dürfen, doch für uns, indem sie uns den künstlerischen Charakter jener Zeit vergegenwärtigen,

[1] C. Grüneisen, die altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets in Tübingen.

einen unschätzbaren Werth haben. Ueber die Hauptwerke besitzen wir mehr oder weniger bestimmte Andeutungen; viele von diesen wurden in den folgenden Zeiten der classischen Kunst mehr oder weniger frei nachgebildet; und von solchen Nachbildungen, die für das Allgemeine in Composition und Auffassung immer höchst wichtig sind, ist uns wiederum manch ein bedeutsames Stück erhalten geblieben.

Zwei Hauptschulen sind in der Kunst dieser Zeit zu unterscheiden: die attische und die peloponnesische: jene ist im Allgemeinen mehr in den erhabneren Darstellungen der Götter-Welt ausgezeichnet, diese mehr in den Darstellungen menschlich athletischer Schönheit. Es scheint, dass solche Unterschiede schon in der früheren Entwickelungszeit begründet waren, wie sie auch in der Folgezeit wiederkehren.

Athen nimmt, wie in der Architektur, so auch in der Bildnerei jetzt eine vorzüglich bedeutsame Stelle ein; an den grossen Monumenten, die in dieser Periode zu Athen ausgeführt wurden, musste sich eine höchst zahlreiche Schule entwickeln. — Zunächst tritt uns hier ein Meister entgegen, der den letzten Uebergang zur vollständig freien Entwickelung der Kunst bezeichnet. Dies ist Calamis, blühend von 470 bis 430. Von seinen Arbeiten wird bemerkt, dass in ihnen sich die Härte der früheren Meister schon bedeutend ermässigt zeige. Die Gegenstände, die man als Arbeiten seiner Hand anführt, bezeichnen ihn als einen vielseitigen Künstler; in erhabenen Götterbildern, in zarten Frauengestalten (unter denen besonders seine Sosandra gerühmt wird), in der kräftigen Darstellung der Pferde war er gleich ausgezeichnet.

Der Ruhm des Calamis wurde durch den des Phidias verdunkelt, den die Nachwelt als den erhabensten Meister des gesammten Alterthums verehrt. Phidias war zu Athen um das J. 490 geboren; Pericles erkannte das hohe Genie, das in ihm lebte; er machte ihn zum Leiter all der Unternehmungen, durch welche zu seiner Zeit Athen verherrlicht ward; nach seinen Ideen wurden diese Werke ausgeführt, wurden die Schaaren der Künstler, die sich in Athen zusammengefunden hatten, beschäftigt. Die verschiedenen Werke, welche Phidias ausführte, zeigen ihn in den verschiedenen Gattungen der Sculptur thätig; selbst Werke der Malerei werden von seiner Hand angeführt; seine Hauptwerke aber waren colossale Götter-Bilder aus Elfenbein und Gold, die er zugleich mit den mannigfaltigsten Nebenwerken von kleiner Dimension zu schmücken wusste.

Die bei weitem grösste Mehrzahl seiner Arbeiten bestand aus Götterbildern; in diesen war die göttliche Hoheit und Majestät unmittelbar in die Erscheinung getreten, aber in einer Weise, dass sowohl die Charaktere der verschiedenen Götter aufs Bestimmteste unterschieden, als auch die Charaktere der besonderen Gottheiten, je nach dem Zweck und der Bestimmung des einzelnen Bildes, mannigfach variirt waren. In solcher Art hatte er vornehmlich das Bild der Athene mehrfach gearbeitet als die streitbare Göttin für die Stadt Platää (als Akrolith); in einem eigenthümlich milden Charakter für die Athener auf Lemnos; als Vorkämpferin (Promachos) für die Burg von Athen. Die letztere Statue war ein in Erz gegossenes Colossalbild, 50—60 Fuss hoch, doch beim Tode des Phidias noch unvollendet. Die berühmteste Statue der Athene aber war die aus Gold und Elfenbein gearbeitete im Parthenon zu Athen, gleichfalls ein Colossalbild, von 26 Ellen Höhe, im Charakter der Schutzherrin des athenischen Landes. Sie war aufrecht stehend dargestellt, gerüstet, mit Schild und Lanze, auf der einen Hand die vier Ellen hohe Figur der Siegesgöttin tragend; der Helm war mit Greifen geschmückt, der Helmkamm in Gestalt einer Sphinx gebildet; an der inneren Seite des Schildes war der Gigantenkampf, an der äusseren eine Amazonenschlacht, am Rande der Fusssohlen war ein Centaurenkampf dargestellt. Die Vollendung dieser Statue fällt in das J. 438. Manche Minervenstatuen der späteren Zeit deuten auf dies Werk des Phidias zurück; eine der gerühmtesten, in denen man ähnliche Anordnung und Charakter erkennt, ist die sogenannte Giustinianische Minerva im Vatican zu Rom. — Aber vor allen als das Meisterwerk des Phidias galt seine, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitete Statue des Olympischen Zeus, in dessen Tempel zu Olympia. In diesem Werke war der Begriff der höchsten Göttlichkeit körperlich dargestellt, in ihm sahen die Griechen den Herrn der Götter und Menschen gegenwärtig, — wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht glücklich zu preisen. Der König der Götter war auf einem Throne sitzend vorgestellt, etwa 40 Fuss hoch, auf einer Basis von 12 Fuss Höhe; in der einen Hand hielt er ein Scepter, vielfarbig von verschiedenen Metallen, auf der andern eine Siegesgöttin, gleichfalls von Elfenbein und Gold; sein goldnes Gewand war mit Blumen geschmückt. Der Thron hatte die reichsten Zierden aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und Steinen, — in freien Statuen, Reliefs und Malerei bestehend; die Wände, die zwischen die Füsse und Stützen des Thrones eingelassen waren,[1] hatte Panänus, der

[1] So erklärt sich, nach F. Röse's höchst einleuchtender Auseinandersetzung,

Bruder des Phidias, mit Gemälden geschmückt; ebenso waren der Schemel, auf dem die Füsse des Gottes ruhten, und die Basis, die das ganze Werk trug, mit mannigfachem Bildwerk geziert. Von späteren Nachbildungen dieses höchsten Meisterwerkes ist, ausser einigen trefflichen Büsten, nur die sehr mittelmässige Statue des sogenannten Verospischen Jupiter, zu Rom, zu nennen. — Der Olympische Zeus war im J. 433 vollendet; mit ihm, der dem griechischen Leben die höchste Vollendung gegeben hatte, beschloss Phidias seine glorreiche Laufbahn. Im folgenden Jahre starb er im Kerker zu Athen, den elenden Umtrieben einer Partei des Volkes erliegend, welche die Macht des Pericles zu stürzen gedachte.

Uebrigens war Phidias nicht allein in der Darstellung von Göttern ausgezeichnet; auch andre Werke seiner Hand werden angeführt. Unter diesen haben wir hier besonders die Nachbildung einer höchst grossartigen Statue, die eines rossebändigenden Dioscuren (auf Monte Cavallo zu Rom), hervorzuheben. Aeussere und innere Gründe bezeichnen dieselbe zwar als eine Arbeit aus römischer Kunstzeit, aber im Wesentlichen leuchtet in diesem colossalen Werke der hohe Geist des Phidias noch siegreich und ergreifend hindurch.[1] — Dann ist die Statue einer auf die Lanze gestützten (zum Sprunge sich vorbereitenden) Amazone von der Hand des Phidias zu nennen, die in mehreren Nachbildungen vorhanden ist; das schönste Exemplar im vaticanischen Museum zu Rom, ein minder bedeutendes im capitolinischen Museum.

Der grossen Schule, welche sich um Phidias versammelt hatte, war das Gepräge seines eigenthümlichen Geistes aufgedrückt; die zahlreichen Sculpturen der athenischen Tempel, namentlich des Parthenon, von denen nachher die Rede sein wird, geben uns hiefür das entschiedene Zeugniss. Auch bei denjenigen Künstlern, die aus dieser Schule in grösserer Selbständigkeit hervortraten, lassen die auf uns gekommenen Nachrichten dasselbe vermuthen. — Unter den vorzüglichsten Schülern werden Alcamenes und Agoracritus genannt. Berühmt ist namentlich ein Wettstreit, der zwischen beiden statt fand; der Gegenstand war die Statue der Aphrodite; Alcamenes siegte und Agoracritus weihte seine

die Stellung der von Panänus bemalten Wände, — das Kreuz aller Archäologen, die bisher eine Restauration der Zeusstatue versucht hatten, — auf ebenso ungezwungene wie naturgemässe und mit dem Texte des Pausanias übereinstimmende Weise. S. das von mir redigirte Museum, 1837, No. 29, f.

[1] Vgl. Platner und Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, III, Abth. II., S. 404.

Statue, unter dem Namen der Nemesis, nach Rhamnus. Alcamenes hatte u. a. die Statuengruppe für das hintere Giebelfeld des olympischen Zeustempels gearbeitet. In der schönen Ludovisischen Statue des Mars, zu Rom, glaubt man das glückliche Nachbild einer von seinen Arbeiten erkennen zu dürfen.

Im Peloponnes war die Kunst, Erzstatuen von Athleten zu bilden, vorzüglich geübt worden. Jetzt erfreute sich auch diese Richtung der Kunst einer vorzüglichen Ausbildung; aber man strebte, wie es im Allgemeinen im Geiste der griechischen Kunst lag, in diesen Werken nicht sowohl dahin, das Abbild der einzelnen Natur zu geben, als vielmehr an ihnen die Schönheit des jugendlichen Körpers überhaupt, die Kraft seines Organismus, den zarten Fluss der Formen, das gereinigte Ebenmaass der Verhältnisse zu entwickeln. Man nahm einfach und ohne Nebenabsichten die menschliche Natur zum Gegenstande der künstlerischen Darstellung; aber man bemühte sich, sie in dem Momente ihrer schönsten Vollendung zu erfassen, sie in solcher Vollendung als den unmittelbaren Ausdruck der edelsten Gesittung, des geläuterten Gleichmaasses der Kräfte, hinzustellen.

Unter den Künstlern dieser Richtung ist zunächst Pythagoras von Rhegium zu nennen (480 bis 430 blühend), dem man zuerst ein eigentliches Studium der Verhältnisse des menschlichen Körpers und zugleich die Beobachtung des feineren Spieles der Natur-Formen zuschrieb.

Ihre vorzüglichste Ausbildung aber erhielt diese Richtung in der sicyonisch-argivischen Schule, als deren bedeutendster Meister nunmehr Polycletus, von Sicyon oder von Argos, etwa von 450 bis gegen 410 blühend, erscheint. Durch ihn wurden die Verhältnisse des jugendlichen Körpers zur feststehenden Regel entwickelt, wurde auf ein feines Wechselspiel der Formen hingestrebt (besonders durch die Beobachtung des Grundsatzes, den Schwerpunkt des Körpers bei stehenden Gestalten nur auf einen Fuss zu legen), wurde der höchste Triumph der Kunst in der zartesten Vollendung der Formen gesucht. Die meisten Arbeiten, die von Polyclet namentlich angeführt werden, sind jugendliche Gestalten ohne weitere mythische Bedeutung, bei denen ein beliebiges Motiv jugendlicher Beschäftigung den Anlass zur Entwickelung der Formen gab. Eine der berühmtesten war die Statue eines Doryphoros (eines Lanzenträgers); bei dieser war das Ebenmaass der Verhältnisse in solcher Vollendung durchgebildet, dass sie als das gültigste Musterbild betrachtet und deshalb auch mit dem

Namen des Canons bezeichnet wurde. Eine andre berühmte Statue war die eines Diadumenos, eines zarten Jünglings, im Begriff, sich die Kopfbinde um das Haar zu legen; eine Nachbildung von dieser Figur findet man in einer Statue der Villa Farnese zu Rom. In der Ausführung einer Amazonenstatue überwand Polyclet mehrere der vorzüglichsten Künstler seiner Zeit, die im Wettkampfe denselben Gegenstand behandelt hatten, namentlich auch den Phidias, von dessen, für diesen Zweck gearbeiteter Amazone bereits die Rede war. Ein andrer von den Künstlern, die bei diesem Wettkampfe auftraten, war Ctesilaus; dieser hatte eine verwundete Amazone dargestellt, von der sich mehrere Nachbildungen erhalten haben, zwei im Capitol zu Rom, ein vorzügliches, doch sehr beschädigtes Exemplar im Museum von Paris. Ueber die Amazone des Polyclet ist nichts Näheres bekannt. — In den späteren Zeiten einer mehr raffinirenden Kunst fand man übrigens das Gesetz der durch Polyclet eingeführten Körperverhältnisse zu einförmig.

In den Darstellungen, in denen es auf höhere Würde ankam, namentlich in Tempelbildern, ward Polyclet dem Phidias nicht gleich gestellt. Gleichwohl galt sein aus Gold und Elfenbein gefertigtes und wiederum mit vielen Zierden versehenes Colossalbild der Juno zu Argos als eins der vorzüglichsten Werke dieser Gattung, und es wird wenigstens berichtet, dass er darin die Technik dieses Kunstzweiges noch weiter gefördert habe. In dem colossalen Junokopfe der Villa Ludovisi zu Rom erkennt man eine, noch aus der vorzüglichsten griechischen Kunstzeit herrührende Nachbildung.

Einer der ausgezeichnetsten Nachfolger des Polyclet war Naucydes von Argos. In der schönen Statue eines stehenden Discuswerfers, im vaticanischen Museum zu Rom (andre Wiederholungen in andern Sammlungen), findet man die gelungene Nachbildung von einer seiner Arbeiten, die von Einigen sogar für ein Original gehalten wird.

An die Richtung des Polyclet schliesst sich die des dritten unter den vorzüglichsten Meistern dieser Zeit, des Myron, aus Eleutherä in Attica, an. Er fasste das Vorbild der Natur in ähnlichem Sinne auf, aber er strebte besonders dahin, dasselbe in den mannigfaltigsten und in den regsten Aeusserungen des Lebens darzustellen. Doch ward an seinen Werken jener hohe Grad der Vollendung, durch den sich Polyclet ausgezeichnet hatte, vermisst, und namentlich erschien an den Köpfen seiner Gestalten eine Behandlungsweise, die in gewissem Maasse noch an die ältere Kunst-

erinnerte. Am Bedeutendsten sprach sich die Eigenthümlichkeit des Myron wiederum in Athletenstatuen aus. So war von ihm die Gestalt eines Schnellläufers, des Ladas, im Momente der höchsten und letzten Anspannung dargestellt; so ein Discuswerfer in dem Momente des Abschleuderns. Die letztere Arbeit muss sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreut haben, da von ihr zahlreiche Nachbildungen erhalten sind, mehrere in den römischen Sammlungen, zwei schöne Bronzen im Museum von Neapel. Seine eigenthümliche Richtung führte ihn auch auf die lebenvolle Darstellung von Thieren, unter denen besonders die Darstellung einer Kuh berühmt und durch mancherlei Sinngedichte gefeiert war. Unter den Götter- und Heroenbildern scheint ihm die Darstellung des Hercules, dessen Charakter wiederum seiner Richtung entsprach, vorzüglich gelungen zu sein.

Neben diesen Meistern und ihren Schulen werden endlich noch manche einzelne Künstler, die sich durch besondre Eigenthümlichkeiten bemerklich gemacht, in den Berichten der Alten hervorgehoben. Zu den namhaftesten gehören: Callimachus, an dem man jedoch das Uebermaass des Fleisses tadelte (dem man auch die Erfindung des corinthischen Säulenkapitäles zuschrieb); und Demetrius, der, in auffallender Abweichung von dem allgemeinen Geiste der griechischen Kunst, als ein Nachbildner der gemeinen Natur bezeichnet wird.

Eine nähere Anschauung, als wir durch die Berichte der alten Schriftsteller und durch die späteren Nachbildungen einzelner Meisterwerke von der Kunstbildung der in Rede stehenden Periode gewinnen, geben uns die, zur Ausschmückung der Tempel gefertigten Sculpturen, von denen uns — wie von den Architekturen selbst — ein glückliches Geschick zahlreiche Beispiele erhalten hat. Sie führen die schönste Blüthe der griechischen Kunst in ihrer wunderbaren Hoheit, in der lauteren Einfalt ihres Styles, in der frischen natürlichen Kraft, in der keuschen Naivetät, die ihr eigen ist, unsern Augen vorüber; sie — die doch nicht, oder nur ausnahmsweise, als Arbeiten der höchsten Meister betrachtet werden dürfen — lassen uns ermessen, welche Vollendung die letzteren müsse ausgezeichnet haben. Zugleich findet man in ihnen wenigstens einzelne Andeutungen über die letzten Momente der Entwickelung der Kunst zu ihrer gediegensten Vollendung, sowie über die Styl-Unterschiede, je nach den besonderen lokalen Schulen. — Diesen Tempelsculpturen sind sodann noch einige wenige Arbeiten

verwandten Styles, wenn zum Theil auch von einer mehr untergeordneten Ausführung, anzuschliessen. Im Einzelnen sind folgende Werke namhaft zu machen.

Sculpturen athenischer Tempel:[1]

1) Sculpturen des sogenannten Theseustempels. Von den Giebelstatuen ist hier Nichts erhalten, Vieles dagegen von den Reliefs der Friese. In den Metopen sind Thaten des Hercules und des Theseus dargestellt; diese haben noch einen gewissen alterthümlichen Charakter und erinnern in Verhältniss und Behandlung sogar noch an die Sculpturen von Aegina. — Die Friese über Pronaos und Posticum (mit durchlaufender Sculptur, ohne Triglyphen) enthalten die Darstellung eines Heldenkampfes in Gegenwart von sechs sitzenden Gottheiten und eines Kampfes zwischen Centauren und Lapithen. Hier ist die künstlerische Behandlung bereits höchst vollendet, die ganze Composition höchst geistreich bewegt; nur die Körperverhältnisse sind noch ein wenig kurz.

2) Sculpturen des Tempels der Nike Apteros.[2] Reliefs des Frieses (leider sehr verletzt), von denen vier Platten im britischen Museum zu London, die übrigen an dem wiederaufgerichteten Tempel sich befinden. An der Vorderseite ist wahrscheinlich der (unbekannte) Mythus der ungeflügelten Siegesgöttin vorgestellt; an den übrigen Seiten Kampfscenen zwischen Griechen und Orientalen (in persischem Costüm). Auch diese Arbeiten sind bereits höchst geistreich und voller Leben, die Verhältnisse jedoch wiederum noch etwas gedrungen. — Die Sculpturen beider ebengenannten Tempel stehen den unter Phidias' Leitung ausgeführten Werken bereits sehr nah; es zeigt sich in ihnen die athenische Schule, vielleicht auch eine frühere persönliche Einwirkung des Phidias selbst, bereits in ihrem glänzenden Aufschwunge.

3) Sculpturen des Parthenon. Unter allen erhaltenen Werken die grossartigsten, unter der unmittelbaren Aufsicht des Phidias gearbeitet, somit unbedenklich als von seinem Geiste erfüllt zu betrachten. — Die Giebel enthielten, in freien Colossalstatuen dargestellt, auf der Ostseite die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus, auf der Westseite den Streit der Athene mit Poseidon um die Schutzherrschaft der athenischen Stadt. Von beiden ist

[1] Ausführlichere Abbildungen derselben, als C. O. Müller's Denkmäler enthalten, s. in Stuart und Revett's Alterthümer von Athen, in den *Elgin marbles*, u. s. w. — Ueber die, im britischen Museum befindlichen Sculpturen dieser Periode vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 79, ff.

[2] Ross etc., die Akropolis von Athen, Abth. 1.

nur eine Reihe mehr oder weniger fragmentirter Statuen, sowie von einzelnen kleineren Bruchstücken erhalten. Die Arbeit bekundet hier eine so grossartig entwickelte Meisterschaft, dass wir sie als Werke der vorzüglichsten Künstler, die unter Phidias beschäftigt waren, betrachten müssen (ähnlich, wie z. B. durch Alcamenes die Statuen des einen Giebels am Zeustempel zu Olympia ausgeführt wurden); auch ist es sehr wohl denkbar, dass Phidias selbst an einzelne dieser Statuen Hand angelegt. — In den Metopen des Peristyls erscheinen mannigfache Kampfscenen, zumeist den attischen Lokalmythen angehörig, Centaurenkämpfe, Amazonenkämpfe u. dergl. Sie sind in Hautrelief gearbeitet, zeigen indess eine gewisse Strenge in der Composition und in der Behandlung, die wiederum noch einen mehr alterthümlichen Charakter hat. (Da Aehnliches, wenn auch in noch mehr erhöhtem Maasse, an den Metopen des Theseustempels ersichtlich wird, so scheint dies dahin zu deuten, dass man bei dem Bildwerk der, den Architekturformen mehr untergeordneten Metopen jene grössere Strenge mit Absicht beibehalten habe, indem diese eine grössere Uebereinstimmung mit den architektonischen Linien hervorbringt). — Der innere Fries, um Pronaos und Posticum, wie um die gesammte Aussenwand des eigentlichen Tempelhauses ohne Unterbrechung durch Triglyphen umherlaufend, den grossen panathenaischen Festzug darstellend, der alle fünf Jahre bei dem grossen Feste der Pallas Athene statt fand: auf der Rückseite des Tempels die Vorbereitungen für den Reiterzug, dann auf beiden Seiten die Schaaren der athenischen Reiter, die Theilnehmer des Wagenkampfes, die Greise und Greisinnen der Stadt, die Flöten- und Citherspieler, die Opferzüge, endlich auf der Vorderseite zwölf Götter, sitzend, und von Jungfrauen, welche die Weihgeschenke darbringen, und von den ordnenden Magistraten umgeben. Die Darstellungen sind hier, ihrer äusseren Bestimmung gemäss, in flachem Relief gehalten, sehr einfach, aber scharf und entschieden deutlich ausgearbeitet. Die Composition ist durchweg voller Geist und Leben, voll des frischesten, gesundesten Gefühles, voll der zartesten und edelsten Auffassung; als Composition bildet sie unbedenklich das vollendetste Werk des classischen Alterthums, von dem wir eine Anschauung besitzen. — Der grössere und namentlich der wichtigere Theil der erhaltenen parthenonischen Sculpturen befindet sich im britischen Museum zu London, die übrigen zu Athen.

4) Sculpturen des Erechtheums. Von den Sculpturen, die dem Friese angeheftet waren, sind nur geringe Fragmente erhalten. Sehr wichtig aber sind die weiblichen Statuen, welche

das Dach des auf der Südseite vorspringenden Vorbaues tragen. Sie erscheinen im panathenaischen Festputz; ihre einfach ruhige Stellung ist ihrer architektonischen Bestimmung angemessen; im Uebrigen jedoch ist in den Gestalten und in der Gewandung das schönste körperliche Leben bereits frei entwickelt. Eine von ihnen in London. (Eine ähnliche Figur im vaticanischen Museum zu Rom rührt nicht, wie fälschlich angegeben wird, vom Erechtheum her.) —

Einzelne Werke aus der attischen Schule jener Zeit: — *a)* Ein Relief im Museum von Neapel, Orpheus, Eurydice und Hermes vorstellend; in der stillen Hoheit des Gedankens, wie in der technischen Behandlung den Sculpturen des Parthenons ganz nahe stehend; mit griechischer Beischrift der Namen. Zwei Wiederholungen, zu Paris und in der Villa Albani zu Rom; diese, mit römischen Beischriften, als eine Darstellung von Amphion, Antiope und Zethus bezeichnet. — *b)* Eine Kämpfergruppe, Fragment eines grossen Reliefs, in der Villa Albani; ebenfalls ganz im Geiste der parthenonischen Sculpturen. — *c)* Mannigfach Reliefs an Grabdenkmälren (einfachen Grabsteinen oder grossen steinernen Gefässen), zu Athen, und in den Museen von Paris und Berlin, etc. Sie stellen insgemein den Abschied des Gestorbenen von den Seinen dar; die Composition hat durchweg die klare griechische Naivetät, die Ausführung aber ist zumeist nur handwerksmässig roh.

Sculpturen peloponnesischer Tempel:

1) Sculpturen des Zeus-Tempels zu Olympia.[1] Nur einige Reste von den Metopenreliefs des Pronaos und Posticum, welche die Arbeiten des Hercules vorstellten, erhalten und im Museum von Paris aufbewahrt. In dem Allgemeinen des Gefühles und der Auffassung zwar dieselbe Entwickelungszeit der griechischen Kunst bezeichnend, doch manches Abweichende von den attischen Arbeiten: die Verhältnisse kürzer und gedrungener, die Ausführung in einzelnen Theilen nur mehr andeutend (mehr der Bemalung überlassen), das Nackte des Hercules in der Mitte zwischen dem scharfen Naturalismus der äginetischen Statuen und den einfacheren Formen der Metopen des Parthenon. In alledem ist unbedenklich das Vorwiegen des dorischen Elementes zu erkennen.

2) Sculpturen des Apollo-Tempels bei Phigalia.[2] Die Friese über den Pfeiler-Säulen des Hypäthrons, auf der einen

[1] *Expédition scientif, de Morée. I, pl.* 74 ff. — Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 104.

[2] O. M. v. Stackelberg, der Apollotempel zu Bassä; G. M. Wagner, *Bassirilievi della Grecia* u. a. m.

Seite Kämpfe zwischen Centauren und Lapithen, auf der andern Kämpfe zwischen Griechen und Amazonen darstellend, gegenwärtig im britischen Museum zu London. Ausgezeichnet durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, durch die höchste Kühnheit und Lebendigkeit, durch die geistreichste Charakteristik; in diesem Betracht wiederum eins der merkwürdigsten Werke des gesammten Alterthums. Dabei aber manches eigenthümlich Hastige und Scharfe, zuweilen selbst manches Gewaltsame in den Bewegungen der Körper und, diesem entsprechend, in dem Style der Gewänder. Die Verhältnisse der Figuren etwas kurz. Gleichwohl deuten einzelne Motive der Composition auf unmittelbaren attischen Einfluss, indem sich in ihnen einzelne Scenen von den Sculpturen des sogenannten Theseustempels und des der Nike Apteros, wenn auch mehr oder weniger frei, wiederholen. Doch kann dieser Einfluss — ebenso wie es an der, von Ictinus entworfenen oder geleiteten Architektur des phigalischen Tempels ersichtlich wird,[1] — nur auf das Allgemeine der Composition, nicht auf die besondre Ausführung eingewirkt haben.

Die besonderen Eigenthümlichkeiten, die an den Sculpturen der Tempel von Olympia und Phigalia ersichtlich werden, scheinen wesentlich mit dem, im Peloponnes vorwiegenden Charakter des dorischen Stammes übereinzustimmen. (Auch an den Architekturen ist auf dasselbe Verhältniss bereits hingedeutet.) Nach Maassgabe der Unterschiede dieser Sculpturen von denen der Tempel Athens dürften somit für den Unterschied der peloponnesischen Kunstschulen von der attischen einige sichere Anknüpfungspunkte zu gewinnen sein.

§. 4. Die zweite Blüthenperiode der griechischen Sculptur.

In der zweiten Blüthenperiode der griechischen Sculptur ist zunächst wiederum die Schule von Athen bedeutend. Sie bleibt insofern ihrer früheren Richtung getreu, als es auch in dieser Zeit vorzugsweise die Gestalten der idealen Welt, die Kreise der Götter und der Heroenmythen sind, in denen ihre Leistungen sich bewegen. Aber die grossen Veränderungen im griechischen Leben, welche durch den peloponnesischen Krieg hervorgerufen waren, bewirkten, wie dies im Obigen bereits näher berührt ist, auch in der bildenden Kunst eine wesentlich verschiedene Auffassung und Behandlung. Ein tiefer erregtes Gefühl, eine mehr innerliche Leidenschaftlichkeit, ein stärkeres Pathos, — oder ein weicherer Schmelz der Empfindung, ein grösserer Reiz der körperlichen Erscheinung

[1] Vgl. oben S. 182.

macht sich jetzt in den Gebilden der Kunst bemerklich. Demgemäss treten viele der früher behandelten Gegenstände, die unbedingt den Ausdruck einer erhabenen Ruhe forderten, von dem künstlerischen Schauplatze zurück, und andre, in denen die neue Richtung sich angemessener ausdrücken konnte, rücken an ihre Stelle. In letzterem Bezuge sind namentlich diejenigen Gottheiten, deren Verehrung aus jener tieferen Erregung des Gefühles entspringt, Dionysos und Aphrodite, und der Kreis der Gestalten, die sich um sie bewegen, zu nennen; sie werden jetzt von den Meistern der athenischen Schule mit besondrer Vorliebe gebildet und ihnen dasjenige Gepräge gegeben, welches ihnen die ganze folgende Zeit der classischen Kunst hindurch geblieben ist. Ebenso machen sich auch manche Veränderungen in der technischen Ausführung bemerklich. Es wird auf eine noch weichere, noch flüssigere Behandlung hingestrebt. Die glänzende Pracht der chryselephantinen Statuen verschwindet oder erscheint nur noch in vereinzelten Leistungen; das ebenmässig klare Material des Marmors wird (von Seiten der attischen Künstler) in den meisten Fällen angewandt, die Darstellung auf die eigenthümliche Wirkung des Stoffes berechnet, die Hinzufügung farbiger und metallischer Zierden in, wie es scheint, mehr untergeordnetem und sparsamerem Maasse benutzt.

Als der erste bedeutende Meister dieser neuattischen Schule ist S c o p a s, aus Paros gebürtig, etwa von 390 — 350 blühend, zu nennen. Unter den Werken, die von seiner Hand angeführt werden, erscheinen zuerst die Gestalten des bacchischen Kreises und des der Aphrodite in grösserer Anzahl; im Allgemeinen scheint sich darin der Schwung einer lebhaften Begeisterung ausgedrückt zu haben. So wird namentlich eine von ihm gearbeitete Mänade gerühmt, in welcher er den höchsten Taumel des göttlichen Rausches dargestellt habe; man erkennt Nachbildungen dieses Werkes in mehreren Reliefdarstellungen (eine sehr vorzügliche im Museum von Paris). In ähnlicher Weise wusste er auch andre Gegenstände zu behandeln. Dahin gehört namentlich eins seiner ausgezeichnetsten Werke, welches die Lust des Daseins in glänzendem Rausche entfaltete: eine Gruppe von Meergöttern, auf Delphinen und Hippocampen sitzend und von andern Wunderthieren des Meeres umgeben, welche den Achill nach der Insel Leuke führen. Dahin gehört ebenso seine Darstellung des Apollo als Führer des Musenreigens, dem in lebhafterer Geberde der Ausdruck der dichterischen Begeisterung gegeben war. Eine spätere, doch immer sehr charakteristische Nachbildung der letztgenannten Statue befindet sich im vaticanischen Museum zu Rom (Saal der Musen).

Ein sehr bedeutsames Werk aus der Schule des Scopas, welches vorzüglich geeignet ist, uns seine Richtung klar zu veranschaulichen, ist die Statue der Venus von Milo (Melos) im Museum von Paris. In der einfach edlen und grossartigen Auffassung steht sie dem Zeitalter des Phidias noch nah, zugleich aber hat sie eine Weichheit, Fülle und Reiz, welche mit Entschiedenheit die durch Scopas neueröffnete Bahn bezeichnen.[1] Noch ungleich wichtiger aber ist in diesem Bezuge die berühmte Gruppe der Niobiden, im Museum zu Florenz, welche mit grösster Wahrscheinlichkeit die Nachbildung eines der erhabensten Meisterwerke von Scopas' Hand enthält.[2] Ohne Zweifel füllte diese Gruppe das Giebelfeld eines Tempels aus; sie stellt den Moment dar, in welchem eine blühende Familie den rächenden Pfeilen der Gottheit erliegt, in der Mitte, hoch erhaben, die Gestalt der trauerreichen Mutter; das erschütterndste Pathos, der Ausdruck des edelsten Seelenschmerzes waltet durch das ganze wunderbare Werk. Es ist durchaus auf Motive gegründet, welche der geistigen Stille der früheren Zeit noch fremd waren; aber es fasst diese Motive mit einer Würde und Grossheit auf, wodurch es sich ebenso wesentlich von den späteren Richtungen der Kunst unterscheidet. Die florentiner Statuen können jedoch nicht als Originale gelten; in den Bewegungen und in der Behandlung des Nackten ist eine gewisse Befangenheit, in der Gewandung eine entschieden kleinliche Behandlung, was mit der grossartigen Composition in unmittelbarem Widerspruche steht. Zudem finden sich an andern Orten einzelne Niobidenfiguren, die in Ausführung und Behandlung ungleich bedeutender erscheinen; so eine höchst edle weibliche Statue im Vatican (Braccio nuovo), so vornehmlich der, mit dem Namen Ilioneus bezeichnete Knabe in der Glyptothek zu München, der unbedenklich als ein Original, und zwar als eins der allerbedeutsamsten Werke griechischer Kunst, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, betrachtet werden muss.

Neben Scopas steht der etwas jüngere Praxiteles von Athen, 364 — 340 blühend, derjenige Meister, in welchem sich die neue Richtung der attischen Schule in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit am Vollendetsten entwickelte. Jene Elemente einer schwungvollen Begeisterung, einer pathetischen Auffassungsweise, die sich bei Scopas bemerklich machten und die, wie es scheint, sowohl in Bezug auf den Inhalt als auf die Behandlungsweise den Uebergang aus der älteren in die neuere Kunstrichtung bezeichnen dürften,

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 108.

[2] Ebendaselbst, S. 111.

verschwinden bei ihm und machen einer weicheren Schwärmerei, einer zarteren Sinnlichkeit, einer süsseren Schalkheit Platz. Er vollendete das Ideal der Aphrodite und wusste in der Gestalt der Liebesgöttin den unmittelbaren Ausdruck der Liebe und schmachtenden Verlangens darzustellen; er wagte es zuerst, die ganze Fülle ihrer Reize unverhüllt — in gesunder, reiner und edler Sinnlichkeit — den Augen der Menschen zu entfalten. So hatte er namentlich die berühmteste seiner Venusstatuen, die von Cnidos, gearbeitet, von der sich mehrere Nachbildungen (drei im Vatican, eine in der Glyptothek von München) erhalten haben, und die auch für andere Venusbilder der späteren Zeit den Grundtypus gegeben hat. — Auf gleiche Weise bildete Praxiteles das Ideal des Eros und in ihm die schönste Auffassung des menschlichen Körpers im Uebergange des Knabenalters zu dem des Jünglinges aus. Seine berühmtesten Erosstatuen waren die zu Parion und zu Thespiä. Ein Nachbild des letzteren findet man in dem schönen Torso des Vaticans mit schmachtendem, fast tiefsinnigem Ausdrucke des Gesichtes, der sich auch im Museum von Neapel wiederholt. Verwandte Behandlung zeigt die sehr schöne, der griechischen Kunstblüthe angehörige Erosstatue, die aus der Elgin'schen Sammlung in das britische Museum übergegangen ist. Ob der, in vielen Sammlungen vorkommende Bogen-spannende Amor einem Originale des Praxiteles oder des Lysippus nachgebildet sei, ist zweifelhaft. — Auch die Gestalten des bacchischen Kreises behandelte Praxiteles in ähnlicher zarterer Anmuth, sowohl den Dionysos selbst, als die Satyrn seines Gefolges. Fast in allen Museen, oft mehrfach, findet sich die Statue eines an einen Baumstamm gelehnten und in lieblicher Schalkheit vor sich hin schauenden Satyrs, der einem seiner vorzüglichsten Originale nachgebildet ist. — Selbst der Darstellung des Apollo wusste er ein ähnliches Gepräge zu geben, indem er ihn ebenso in der anmuthigen Zartheit des jugendlichen Alters darstellte. Vorzüglich berühmt ist, in solcher Art, sein Apollo Sauroctonos (Eidechsentödter), von dem sich wiederum in den meisten Sammlungen Nachbildungen vorfinden. Auch andre jugendliche Apollogestalten (namentlich der schöne Apollino der Florentiner Gallerie) deuten auf die durch ihn ausgeprägte Bildungsweise des Gottes zurück.

An Scopas und Praxiteles und an ihre Richtung reiht sich die grosse Schaar der übrigen Bildhauer an, welche das vierte Jahrhundert hindurch den Glanz der attischen Schule bezeichnen. Neben Scopas fertigten L e o c h a r e s, T i m o t h e u s und B r y a x i s die Bildwerke an dem berühmten Mausoleum von Halicarnassus;

doch ist von diesen Arbeiten nichts Näheres bekannt. Von Leochares war u. a. ein, von dem Adler des Zeus emporgetragener Ganymed dargestellt worden; ein Nachbild dieser Composition sieht man im Vatican. — Dem Athener Polycles, einem Zeitgenossen des Scopas, schreibt man die Kunstschöpfung des Hermaphroditen zu, — eines Gegenstandes, der freilich entschieden auf dem Hervorheben des körperlichen Reizes beruht und der, wie bedeutsam er auch im Einzelnen behandelt sein mochte, doch bereits die Stelle bezeichnet, an welcher die griechische Kunst erkranken musste.

Den im Vorigen genannten einzelnen Originalwerken und späteren Nachbildungen ist hier noch die Notiz über einige Werke anzufügen, die nicht minder charakteristische Beispiele der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts enthalten. Sie stehen in unmittelbarem Verhältniss zu vorhandenen Baulichkeiten und die Zeit ihrer Ausführung ist mit mehr oder weniger Sicherheit zu bestimmen. — *a)* Verschiedene Hautreliefs und Fragmente von solchen, die man neuerlich unter den Bausteinen des Tempels der Nike Apteros zu Athen gefunden hat und die eine Brüstung an der nördlichen Seite des Unterbaues, auf dem der Tempel steht, bildeten. Sie enthalten die Darstellung geflügelter Siegesgöttinnen in verschiedenen Situationen, in der Composition ebenso anmuthig, wie in der Ausführung vollendet, doch schon nicht ganz frei von einem gewissen Streben nach Effekt. Vermuthlich gehören sie der früheren Zeit des vierten Jahrhunderts an. [1] — *b)* Der Fries an dem choragischen Monumente des Lysicrates (nach dem J. 344), die Rache des Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern vorstellend, eine Reliefdarstellung, die, bei sehr kleiner Dimension, zwar nur leicht behandelt, aber noch ungemein geistreich und lebendig componirt ist. — *c)* Die colossale Bacchusstatue, welche das choragische Monument des Thrasyllus, nach seiner durch Thrasycles, um das Ende des vierten Jahrhunderts erfolgten Umänderung krönte. (Jetzt im britischen Museum zu London.) Auf eine mehr architektonische Wirkung berechnet, erscheint diese Gestalt ungleich schlichter und ruhiger aufgefasst, als dies bei den selbständigeren Sculpturen dieser späteren Zeit gefunden wird, und nur die sparsamere Anordnung des Gewandes ist es, was sie, dem Style nach, von den älteren Werken unterscheidet.

Der Schule von Athen steht auch in dieser Periode die sicyonisch-argivische des Peloponnes gegenüber. Ihre

[1] Ross etc., der Tempel der Nike Apteros, t. XIII.

Eigenthümlichkeiten beruhen auch jetzt noch auf ihrer ursprünglichen Richtung, die durch die Ausführung der Athletenbilder begründet und in der es vornehmlich auf die bedeutsame Darstellung körperlicher Wohlgestalt und heroischer Kraft abgesehen war. Doch macht sich auch hier die veränderte Richtung des künstlerischen Gefühls und Geschmackes bemerklich, sowohl in den Gegenständen selbst, als in deren Behandlung. Wirkliche Athletenbilder wurden jetzt seltner gefertigt; der schlichte Sinn, der sich in ihrer Errichtung ausgesprochen, genügte nicht mehr; die Zeit forderte Aufgaben, welche den Anschein einer grösseren Würde hatten, und so sind es die Standbilder einzelner Heroen und die idealisirten Darstellungen mächtiger Fürsten und ihrer Genossen, welche an deren Stelle treten. Ebensowenig genügte das einfache Bildungsgesetz, welches durch Polyclet eingeführt war; man strebte, dasselbe, je nach den verschiedenen Charakteren, mannigfaltiger zu gestalten und namentlich an den Portraitfiguren die Verhältnisse schlanker und leichter zu machen, damit sie in solcher Weise noch mehr über den Kreis der gewöhnlichen Erscheinungen des Lebens emporgehoben würden. Daneben tritt auf der einen Seite ein eigenthümliches Streben nach Colossalität, auf der andern nach nüchterngetreuer Auffassung der Natur, mehr als es früher ersichtlich gewesen war, hervor.

Unter den Hauptmeistern dieser Schule ist zunächst Euphranor, vom korinthischen Isthmus, ein Zeitgenoss des Praxiteles, zugleich als Maler berühmt, zu nennen. Neben ihm Lysippus von Sicyon, derjenige Künstler, durch den diese Richtung ihre höchste Ausbildung erhielt. Auch er ein Zeitgenoss der beiden ebengenannten Künstler, doch länger blühend (368 — 324) und vornehmlich durch seine Arbeiten für Alexander den Grossen ausgezeichnet. Die Werke seiner Hand waren höchst zahlreich. Unter den Sculpturen von idealer Bedeutung sind vornehmlich seine Darstellungen des Hercules zu beachten, indem er in diesen die Gewalt des mächtigsten Körpers in einer Weise auszubilden wusste, dass darin die Befähigung zur höchsten Kraftäusserung mit der leichtesten Beweglichkeit vereint war. Sie wurden die Vorbilder, denen alle späteren Künstler in der Darstellung des Hercules nachstrebten. Seine berühmtesten Herculesbilder führten den Helden ruhend, theils stehend und auf die Keule gestützt, theils sitzend, vor. Von den ersteren ist ein vorzüglich schönes Nachbild aus späterer Zeit, von dem Athener Glycon gearbeitet, in der Colossalstatue des farnesischen Hercules (im Museum von Neapel), von den

sitzenden ein nicht minder schönes Nachbild in dem berühmten Torso des Vaticans, einem Werke des Apollonius, erhalten. — Unter seinen Portraitstatuen werden besonders seine Darstellungen Alexanders des Grossen gerühmt; ihm gelang es, die Eigenthümlichkeiten seiner Körperbildung zur bedeutsamsten Erscheinung auszubilden und das Weiche in der Haltung des Nackens und in den Augen mit dem Mannhaften und Löwenartigen, was in den Mienen des Königes lag, wunderbar zu verschmelzen. Verschiedene Statuen und Büsten Alexanders, die sich erhalten haben, deuten auf seine Originalbildungen zurück. Unter den zahlreichen anderweitigen Portraitbildungen von Lysippus' Hand war besonders eine grosse Gruppe ausgezeichnet, in welcher er eine Schaar von Griechen, die für Alexander am Granicus gefallen war, und den König in ihrer Mitte dargestellt hatte.

An Lysippus schliesst sich eine zahlreiche Schule an, die in seiner Richtung fortstrebte. Sein Bruder Lysistratus aber erscheint als ein mehr nüchterner Nachbildner der Natur; sein Verfahren, Gypsabgüsse von den Gesichtern der darzustellenden Personen zu nehmen und diese der Arbeit zum Grunde zu legen, bezeichnet seine Eigenthümlichkeit zur Genüge. Uebrigens fand auch dies Verfahren mannigfache Nachfolge.

Verschiedene erhaltene Meisterwerke scheinen sich (ausser den schon eben erwähnten) derjenigen Richtung der griechischen Kunst, die in Lysippus ihren Mittelpunkt findet, anzuschliessen. Unter diesen sind vornehmlich hervorzuheben: Die Bronzestatue eines anbetenden Jünglinges (eines athletischen Siegers) im Museum von Berlin, ein Werk, welches den höchsten Adel der griechischen Kunst entfaltet und noch ebenso schlicht in den Verhältnissen, wie in der Durchbildung zart und vollendet ist. — Die Bronzestatue eines sitzenden Mercur, im Museum von Neapel, von verwandter Schönheit der Arbeit. — Die Bronzestatue eines Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fuss zieht, im capitolinischen Museum zu Rom, gleichfalls ein höchst treffliches Werk, ausserdem in mehreren Nachbildungen in Marmor vorhanden. — Dann verschiedene Portraitbildungen, z. B. die des Demosthenes (eine Statue im Vatican, eine vorzüglich schöne Büste zu Paris), und vornehmlich die, zwar etwas späteren, doch ebenfalls sehr ausgezeichneten Statuen der beiden Komödiendichter Menander und Posidippus, im vaticanischen Museum.

§. 5. Die spätere Zeit der griechischen Sculptur.

Mit dem Zeitalter Alexanders des Grossen hatte die griechische Kunst ihren Ideenkreis ziemlich vollständig ausgefüllt. Für die verschiedenen Gestalten des griechischen Mythus, für die idealische Darstellung von Personen des wirklichen Lebens waren die Typen in einer Weise ausgebildet und festgestellt, dass der freien Erfindung — wollte man von der Bahn der Schönheit nicht geradezu ablenken — zunächst nur noch ein geringer Spielraum übrig bleiben konnte. Ebenso war die Meisterschaft der technischen Behandlung aufs Vollständigste entwickelt. Gleichwohl war die künstlerische Kraft noch keinesweges erloschen. Innerhalb der vorgezogenen Grenzen war wenigstens zu mancherlei geistreichen Modificationen noch Gelegenheit geboten, noch liess sich auf eine stärkere Erregung und Erschütterung des Gefühles, auf die Darstellung einer noch bewegteren Leidenschaft hinarbeiten. Solche Zwecke zu erreichen, musste denn auch die Meisterschaft der Technik in ihrem höchsten Glanze dargelegt werden. Aber indem man die früheren Leistungen der Kunst, in ihrer klaren Gediegenheit, zu überbieten trachtete, konnte es nicht fehlen, dass dies Streben mehr oder weniger sichtbar ward, dass an die Stelle der früheren Naivetät eine gewisse theatralische Berechnung trat, dass man anfing, die technische Meisterschaft als solche zur Schau zu tragen. Mit dieser inneren Umwandlung der künstlerischen Richtung standen die äusseren Verhältnisse nur zu wohl im Einklange. Indem die Kunst an die Höfe der Fürsten, die sich in das Reich Alexanders des Grossen getheilt, hinübergeführt wurde, indem sie die Bestimmung erhielt, der orientalischen Pracht ihres Lebens zu dienen, musste nicht minder das Streben nach äusserem Scheine, nach überraschender Wirkung, nach verlockendem Sinnenreize sich geltend machen. Dennoch aber hatte die griechische Kunst aus den Ursprüngen ihrer Entwickelung eine solche Fülle von Gesundheit und Kraft in sich gesogen, dass sie auch in dieser Zeit, trotz der eben berührten Missstände, noch immer im höchsten Grade bewundernswerth erscheint.

Als Hauptstätten der Kunst sind in dieser Periode, nachdem im eigentlichen Griechenlande die näheren Einwirkungen des Praxiteles und Lysippus ausgeklungen waren, verschiedene Punkte der kleinasiatischen Küstenländer hervorzuheben. Zunächst die Insel **Rhodus**, wo diese ganze Periode hindurch und bis in das letzte Jahrhundert v. Chr. G. eine vorzüglich bedeutende Kunstschule blühte. Diese Schule schloss sich zunächst an die des

Lysippus an. Der Rhodier Chares, der im Anfange des dritten Jahrhunderts blühte, war ein Schüler des Lysippus; von ihm wurde das über hundert Fuss hohe eherne Colossalbild des Sonnengottes gefertigt, welches sich, ein Wunder der Welt, am Hafen der Stadt Rhodus erhob, doch schon nach 56 Jahren durch ein Erdbeben zusammenstürzte. Es war der grösste unter den hundert Sonnencolossen, die zu Rhodus errichtet waren. — Das wichtigste der Werke Rhodischer Kunst, welches sich auf unsre Zeit erhalten hat, ist die berühmte Gruppe des Laocoon, im Vatican, von den Rhodiern Agesander, Polydorus und Athenodorus gefertigt. Vater und zwei Söhne von Schlangen umwunden und im Begriff, dem furchtbarsten Geschicke zu erliegen, zeigen hier das Pathos auf seinen höchsten Gipfelpunkt gesteigert, in ihrer Körperlichkeit die, dem Moment entsprechende besonnenste Durchbildung, im Ganzen der Composition die feinste Berechnung. — Auch ein zweites berühmtes Werk des Alterthums scheint sich der Schule von Rhodus anzuschliessen, die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers im Museum von Neapel (Zethus und Amphion, welche die Dirce, die Schmach ihrer Mutter zu rächen, an die Hörner eines wilden Stiers anbinden). Die Künstler, die dasselbe gefertigt, sind Apollonius und Tauriscus, aus Tralles in Lydien. Doch erscheint in diesem Werke die Kunst schon ungleich mehr, als im Laocoon, auf eine äusserlich imposante Wirkung hinstrebend.

In verwandtem Verhältniss treten uns, soviel wir urtheilen können, die Künstlerschulen von Pergamum und von Ephesus entgegen. In der pergamenischen Schule wird besonders Pyromachus gerühmt, zunächst durch eine Statue des Aesculap, in welcher er den typischen Charakter in der Darstellung dieses Gottes, wie er in vielen erhaltenen Statuen erscheint, ausgebildet hatte; sodann durch Kämpfergruppen, in denen die Siege der Fürsten von Pergamum über die in Asien eingedrungenen Gallier gefeiert wurden. Auch spätere Künstler von Pergamum arbeiteten Kampfscenen dieser Art. Als Nachahmungen von solchen, wie es scheint, sind einige erhaltene Statuen von namhafter Bedeutung zu nennen: der sogenannte sterbende Fechter (ein Gallier) im capitolinischen Museum zu Rom, und die Gruppe der Villa Ludovisi zu Rom, die mit dem Namen Arria und Pätus bezeichnet wird, vermuthlich aber einen Gallier vorstellt, der sich und sein Weib tödtet, um so der Gefangenschaft zu entgehen. — Aehnliche Kampfscenen scheinen in der Schule von Ephesus gearbeitet zu sein. Namentlich gehört hieher der von dem Ephesier Agasias,

Sohne des Dositheus, gearbeitete sogenannte borghesische Fechter, im Museum von Paris, ein Fusskämpfer, der mit Schild und Lanze einen Reiter abwehrte, — in Bezug auf die künstlerische Durchbildung eins der merkwürdigsten Werke des gesammten Alterthums.

Bildnissstatuen der Fürsten, zunächst nach Lysippus' Vorbildern, wurden, in dieser Periode häufig, oft freilich höchst eilfertig, gearbeitet. Doch sind uns von solchen und von den Büsten nur wenig namhafte Beispiele erhalten. Neben diesen Bildnissstatuen wurden die Darstellungen der Städtegottheiten sehr beliebt und vielfach angewandt. In ihnen entwickelte sich eine eigenthümliche Gattung, die zu mancherlei geistreicher Andeutung Veranlassung gab. Als eins der merkwürdigsten Werke dieser Art, das vielen andern zum Muster diente, wird die Stadtgöttin von Antiochia, die von dem Sicyonier Eutychides, einem Schüler des Lysippus, gearbeitet war, gerühmt. Eine, nicht anmuthlose Nachbildung derselben findet sich im Vatican.

Im eigentlichen Griechenlande war die Kunst nach dem Zeitalter Alexanders des Grossen allmählig in Verfall gerathen, so dass uns dort, fast die ganze letzte Periode der selbständig griechischen Kunst hindurch, keine bedeutsamen Namen mehr entgegentreten. Am Schluss dieser Periode, gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts, ward jedoch zu Athen eine Restauration der Kunst bewerkstelligt, indem man hier aufs Neue auf die Leistungen der grossen Meister zurückzugehen und durch das Studium ihrer Werke sich wiederum zu einer würdigeren Erhebung zu befähigen bemüht war. In der That wurden aufs Neue Werke von bewunderungswürdiger Vollendung hervorgebracht, an denen jedoch diejenige Kälte des Gefühles, derjenige Mangel an frischer Naivetät, der überall den Restaurationsperioden der Kunst eigen ist, mehr oder weniger ersichtlich wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört zuerst Cleomenes, Sohn des Apollodorus, von dem die berühmte Statue der Mediceischen Venus, im Museum von Florenz, herrührt. Es sind in dieser Statue die Motive der Cnidischen Venus des Praxiteles aufgenommen und mit grosser Grazie durchgebildet; aber man vermisst hier bereits das Höchste — die Unschuld der Erscheinung. — Sodann der Sohn des ebengenannten, gleichfalls Cleomenes geheissen. Von ihm ist die, als Germanicus benannte Statue eines Redners im Costüm des Hermes gearbeitet, die sich im Museum von Paris befindet; sie schliesst sich der

Natur mit grosser Wahrheit an, ohne jedoch eine höhere Wirkung hervorzubringen. — Als spätere Meister dieser Richtung sind die Athener Glykon und Apollonius, die Verfertiger des farnesischen Hercules und des vaticanischen Torso, zu nennen, von denen bereits bei Anführung der Werke des Lysippus die Rede war. — Uebrigens ist es diese neuerwachte griechische Kunst, die von den Römern nach Italien verpflanzt wurde und die dort noch weitere Blüthen getrieben hat. Von ihr wird somit später noch einmal die Rede sein.

Ausser den im Vorigen angeführten Bildwerken scheint ein sehr grosser, verhältnissmässig wohl der bedeutendste Theil der wichtigeren erhaltenen Sculpturen des Alterthums in dieser letzten Periode der griechischen Kunst entstanden oder erfunden zu sein. Unter den Arbeiten von vorzüglich bedeutendem Range sind hier namentlich noch anzuführen:

Der sogenannte Barberinische Faun, in der Glyptothek zu München, dieser freilich noch im Gepräge der schönsten griechischen Kunstblüthe. — Die sogenannte Ariadne (früher Cleopatra) im Vatican, ebenfalls noch der besten Zeit würdig. — Die Statue des Jason, in Paris und München, dem borghesischen Fechter nahe stehend. — Die Diana von Gabii, in Paris, eine Statue von ausserordentlicher Anmuth. — Die Reste einer colossalen Gruppe von Menelaus und Patroclus, in mehreren Wiederholungen zu Rom und Florenz vorhanden (in Rom u. a. als die bekannte Figur des Pasquino). — Die sogenannte Gruppe des Papirius, vermuthlich Orest und Electra vorstellend, in der Villa Ludovisi zu Rom. — Die badende Venus mit dem Künstlernamen des Bupalus, im Vatican. — Die verführerisch reizvolle Venus Callipygos im Museum von Neapel, — und vieles Andre, namentlich eine bedeutende Anzahl von Büsten, auch von Reliefs.

§. 6. Die griechischen Münzen.

Als ein nicht unwichtiges Glied in der Geschichte der griechischen Sculptur erscheinen die Münzen mit ihrem mannigfach verschiedenartigen Gepräge. Die willkührlichen und rohen Zeichen, welche zur Unterscheidung der Münzen in Anwendung gebracht waren, wurden zur sinnvoll bedeutsamen Gestalt, und die Ausbildung der letzteren folgte den Schritten, welche die Kunst in ihrer Entwickelung that. Neben die einfachen Embleme trat die Darstellung mythischer Figuren, in Bezug auf das besondre Lokal, dem die Münze angehörte; neben diese nicht selten eine reichere Composition, welche auf Ereignisse der Gegenwart hindeutete, Ih-

derjenigen idealen Weise, wie solche Ereignisse überhaupt durch die griechische Sculptur festgehalten wurden. In den späteren Zeiten der griechischen Kunst erscheinen sodann auf den Münzen die Bildnisse der Fürsten, in denen die künstlerische Darstellung wiederum ein eigenthümliches Element gewinnt.

Doch ist es eine merkwürdige Erscheinung, dass in denjenigen Orten, die als Centralpunkte des reinsten Griechenthumes betrachtet werden müssen, und namentlich da, wo die vorzüglichsten und einflussreichsten Kunstschulen zu Hause sind, die künstlerische Ausbildung des Münzgepräges keine ausgezeichnet höhere Bedeutung erlangt, und dass diese gerade solchen Gegenden angehört, wo das Element des griechischen Lebens auf der Einführung von Colonieen beruhte. Vielleicht erklärt sich dies durch die Bemerkung, dass in den Hauptstätten des griechischen Sinnes und der griechischen Kunst die letztere wesentlich um ihrer selbständigen, idealen Bedeutung willen gepflegt ward, und dass man somit keine besondre Neigung haben mochte, sie in ausgedehnterem Maasse auch über die äusseren Bedürfnisse des Lebens zu verbreiten. Und umgekehrt dürfen wir da, wo der Ernst der Kunst minder nah lag, zumal da, wo das Leben nicht völlig von griechischem Geiste durchdrungen war, auch eine, gewissermaassen mehr spielende, mehr das äussere Leben erheiternde Aufnahme der Kunst voraussetzen.

Die Einführung des geprägten Silbergeldes gehört der Zeit um die Mitte des achten Jahrhunderts v. Chr. G. an; Aegina war die erste Münzstätte. Lange Zeit hindurch bediente man sich nur einfacher und roh angedeuteter Embleme, einer Schildkröte auf den aeginetischen, eines Schildes auf den böotischen Münzen, einer Gorgonenmaske auf denen von Athen u. s. w.; auf der Rückseite dieser Münzen zeigen sich die durch einen Vorsprung, der sie beim Prägen festhielt, hervorgebrachten Vertiefungen (das *Quadratum incusum*). Mit dem Beginn des höheren Aufschwunges der Kunst, seit dem sechsten Jahrhundert, werden die alterthümlichen Embleme mehr oder weniger kunstreich gebildet, Götterköpfe und ganze Figuren treten an ihre Stelle, die Vertiefungen der Rückseite erhalten ebenfalls eine künstlerische Bildung (*Numi incusi*), oder es werden auch statt ihrer erhabene Darstellungen angebracht. Höher entwickelt zeigen sich diese Bildungen im Verlauf des fünften, besonders jedoch erst im vierten Jahrhundert.

Die athenischen Münzen sind durchweg sehr einfach. An die Stelle des rohen Gorgonenhauptes tritt zumeist ein Minerven-Kopf, auf der Rückseite eine Eule, Beides die höhere Blüthezeit

hindurch im strengen Style gebildet und erst später etwas freier behandelt. Die Münzen von Argos und Sicyon sind ebenfalls sehr einfach und von verhältnissmässig strenger Form, obgleich namentlich die Chimära auf den sicyonischen Münzen in sehr schöner Zeichnung erscheint. Von hoher Bedeutung sind im eigentlichen Griechenlande zunächst die, dem vierten Jahrhundert angehörigen Münzen von Arkadien, namentlich die von Pheneos und Stymphalos, (doch die von Messene und Megalopolis wiederum geringer); diesen reihen sich vornehmlich die von Opus im Lande der Lokrer, sowie die von einigen griechischen Inseln, namentlich Naxos und Creta, an. Ihnen stehen die Münzen des dritten Jahrhunderts, unter denen besonders die des achäischen Bundes maassgebend sind, an Vollendung beträchtlich nach.

Die grösste Mannigfaltigkeit und die vorzüglichste Ausbildung des Münzgepräges gehört Grossgriechenland und Sicilien an. Beides entwickelt sich hier schon in den Zeiten der alterthümlichen Kunst zu namhafter Bedeutung; die *Numi incusi* der unteritalienischen Städte sind schon in dieser Periode durch lebendige Charakteristik ihrer bildlichen Darstellungen, die sicilischen, namentlich die von Gela und Syracus, durch geschmackvolle Behandlung ausgezeichnet. Einzelne Münzen aus der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts stehen hier in nahem Verhältniss zu der ersten, hohen Blüthenperiode der Kunst, namentlich die von Agrigent, mit der Scylla auf der einen und zwei Adlern über einem Hasen auf der andern Seite. Die reichste Meisterschaft aber entfaltet sich in den Münzen dieser Gegenden, die dem vierten Jahrhundert angehören, sowohl in denen der grossgriechischen Städte, als ganz besonders in denen von Syracus, die zumeist den Kopf einer weiblichen Gottheit auf der einen und die Darstellung eines siegreichen Viergespannes auf der andern Seite haben. Auch die sicilischen Münzen des dritten Jahrhunderts sind mehrfach noch durch eigenthümliche Anmuth ausgezeichnet.

Dann sind vornehmlich die Münzen der nördlichen Grenzländer von Griechenland, die von Macedonien und Thracien, hervorzuheben. Bemerkenswerthe Arbeiten wurden auch hier schon in den Zeiten der alterthümlichen Kunst gefertigt, theils roher und in einem mehr karikirten Style, theils aber auch in sehr geistreicher Behandlung; unter den letzteren namentlich die Alexanders I. von Macedonien, eines Zeitgenossen der Perserkriege. In geläuterten Kunstformen erscheinen vornehmlich die Münzen von Byzanz und die des Königes Philipp, Vaters von Alexander d. Gr.

Die Münzen Alexanders, auch die der näheren Nachfolger

in den verschiedenen Staaten seines Reiches im Anfange des dritten Jahrhunderts, stehen, was Zeichnung und Ausführung betrifft, den Arbeiten der höheren Blüthe noch ziemlich nah. Jetzt beginnt der Gebrauch, statt der Bilder der Götter die Köpfe der Fürsten auf den Vorderseiten der Münzen darzustellen, und auch diese werden zunächst ebenfalls noch auf mannigfach geistreiche Weise behandelt. Bald aber sinkt die Arbeit zum Handwerk herab; die edlen Typen der früheren Zeit erscheinen mehr oder weniger in geistloser Nachbildung, die Bildnissköpfe zumeist in nüchterner Auffassung. Der Verfall der Kunst in den macedonischen Reichen wird durch diese Arbeiten nur zu deutlich bezeichnet.

§. 7. Die geschnittenen Steine.

Wie die Fertigung der Stempel für die Münzprägung, so bildet auch die Kunst der geschnittenen Steine einen bemerkenswerthen Nebenzweig der griechischen Sculptur; auch sie gab einem viel verbreiteten äusseren Bedürfnisse, — dem des Siegelringes zum Verschliessen kostbarer Gegenstände, schon früh eine künstlerische Gestalt und wandelte dasselbe, zumal in den späteren, üppigeren Zeiten des griechischen Lebens, zum glänzendsten Luxus um. Eine unendlich reiche Kunstwelt liegt uns in den geschnittenen Steinen des classischen Alterthums vor; das heiterste Spiel seiner vielgestaltigen Mythen, Hindeutungen auf die verschiedenartigsten Verhältnisse des Lebens treten uns in diesen zierlichen Arbeiten entgegen. Für die Beobachtung des historischen Entwickelungsganges der Kunst geben sie uns indess nur verhältnissmässig geringe Anknüpfungspunkte; an schriftlichen Nachrichten über die Künstler, die sich mit der Fertigung der geschnittenen Steine beschäftigt, fehlt es fast ganz, ebenso an anderweitigen äusseren Umständen, durch welche (wie z. B. bei den Münzen) jener historische Entwickelungsgang festgestellt würde. Dazu kommt, dass derselbe auch durch den Charakter der Arbeiten selbst im Allgemeinen wenig bezeichnet wird. An Werken von alterthümlicher Art, an solchen, welche der höheren Blüthezeit der griechischen Kunst angehören, ist kein sonderlich bedeutender Vorrath vorhanden; bei Weitem das Meiste fällt in die Periode, die auf das Zeitalter des Praxiteles folgte, und bewegt sich in dem Kreise der durch ihn und seine Zeitgenossen ausgebildeten Typen: sie gehören somit vornehmlich der letzten Periode der griechischen Kunst, sowie der, an diese sich anknüpfenden römischen an.

Erst im Zeitalter Alexanders taucht der Name eines vorzüglichen Meisters in der Steinschneidekunst hervor. Dies ist Pyrgoteles,

dem allein Alexander es vergönnte, die für ihn bestimmten Siegelringe zu schneiden, was auf die hohe Bedeutung seines künstlerischen Verdienstes schliessen lässt; doch ist uns nichts Sicheres von seinen Arbeiten erhalten. — Der höchste Luxus in diesem Zweige der Kunst entwickelte sich an den Höfen der Nachfolger Alexanders des Grossen, vornehmlich an dem Hofe der syrischen Könige, wo er durch die Einwirkung einer mehr orientalischen Prachtliebe eine reichliche Nahrung fand. Hier wurden die Gemmen zu den mannigfachsten Schmuckgeräthen verwandt und namentlich die Prachtgefässe aufs Reichlichste mit ihnen besetzt. Da hiebei der Zweck des Siegelns natürlich ganz wegfiel, so entstanden nunmehr die erhaben geschnittenen Steine, die Cameen, zu denen besonders gern die mehrfarbigen Onyxe genommen wurden. Bei den letzteren wusste man die verschiedene Farbe der Schichten des Steines mit grosser Umsicht zu benutzen, namentlich so, dass sich die dargestellten Gegenstände in einem helleren Farbentone von dem dunkleren Grunde abhoben. Im Einzelnen wurden diese Arbeiten in einer erstaunenswürdigen Grösse, und dabei im lautersten Geschmacke ausgeführt.

Einige höchst merkwürdige Cameen dieser Art, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, geben einen Begriff von dem, was die griechische Kunst auch hierin zu leisten vermochte. Die wichtigsten von ihnen gehören den ägyptischen Herrschern an. Der schönste und zugleich grösste von allen ist der berühmte Cameo Gonzaga, jetzt in der kaiserl. russischen Sammlung zu Petersburg, der die Köpfe eines Fürsten und seiner Gemahlin, höchst wahrscheinlich Ptolemäus I. und Eurydice, vorstellt. Ihm nahe steht der grosse Cameo des Antiken-Kabinets zu Wien, mit den Köpfen Ptolemäus' II. und seiner Gemahlin. Andre Arbeiten, von kleinerer Dimension, sieht man in andern Sammlungen.

C. Malerei.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die Kunst der Malerei entfaltete sich bei den Griechen zu einer ähnlich hohen Vollendung wie die Sculptur. Dies bezeugen uns zahlreiche Nachrichten, die in den Schriftstellern des Alterthums erhalten sind. Aber unsre Kenntniss von den Eigenthümlichkeiten der griechischen Malerei, von dem Gange ihrer Entwickelung, von den charakteristischen Verschiedenheiten, die zwischen den Werken der einzelnen Schulen und denen der einzelnen Meister

statt fanden, ist nur sehr gering, da sie zunächst und vorzugsweise nur auf jenen schriftlichen Ueberlieferungen beruht, die, wie dankenswerth sie auch sind, doch in keiner Weise als genügend betrachtet werden dürfen. An eigner Anschauung von Werken, die der selbständigen griechischen Malerei angehören, fehlt es uns gänzlich. Erhalten sind nur einige geringe Reste von Gemälden an griechischen Grabpfeilern, die man neuerlich in der Nähe von Athen entdeckt hat;[1] diese sind indess für jetzt noch zu unbedeutend, als dass sie für die geschichtliche Betrachtung der Kunst irgend einen höheren Werth haben könnten, und nur die Hoffnung knüpft sich an ihre Erscheinung, dass der, für die europäische Cultur wiedergewonnene Boden Griechenlands dereinst vielleicht auch Wichtigeres in dieser Art ans Licht fördern werde. Erhalten ist ferner eine, in der That unübersehbare Menge von Malereien oder richtiger Zeichnungen auf griechischen Thongefässen, die aber nur als die Erzeugnisse eines untergeordneten Handwerkes betrachtet werden dürfen. Endlich die, ebenfalls nicht unbedeutende Anzahl der Wandmalereien in den, von der Lava und von der Asche des Vesuv bedeckten Städten Herculanum und Pompeji, denen sich einige wenige, in Rom gefundene anreihen. Diese athmen allerdings den Geist der griechischen Kunst; aber sie gehören bereits den Zeiten an, die auf die selbständige Blüthe der letzteren gefolgt waren, in denen die Kunst bereits dem Luxus des Römerlebens diente; und sie können um so weniger die verlornen Werke der griechischen Meister ersetzen, als sie nur an Orten von geringer Bedeutung, und in diesen nur als eine, mehr oder weniger leichte Zimmerdekoration gearbeitet sind. Gleichwohl sind es diese letzten Nachklänge der griechischen Malerei, sind es jene Handwerksarbeiten der ächt griechischen Zeit, durch welche die Nachrichten der Schriftsteller für uns ein bestimmteres Gepräge gewinnen, so dass uns immerhin der allgemeine Charakter der griechischen Malerei, wie wenig wir auch den eigenthümlichen Werth des Einzelnen abzumessen vermögen, erkennbar gegenüber tritt.

Hienach ist im Allgemeinen zu bemerken, dass die griechische Malerei in einem nah verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der griechischen Sculptur steht. Sie bewegt sich in denselben Kreisen einer idealen Welt, sie fasst die Gestalten des Lebens in derselben idealen Weise auf. Nur scheint es, dass eines Theils die grössere Ausbreitung in der Composition, dazu die Malerei eine bequeme Gelegenheit giebt, andern Theils die leichtere Beweglichkeit, deren sie fähig ist, ihr die Darstellung des Lebens noch um Einiges

[1] Schornsches Kunstblatt 1837, no. 15; 1838, no. 59.

näher gerückt habe; so finden sich mehrfach, besonders in der früheren Zeit, grosse geschichtliche Gemälde erwähnt (aus deren Beschreibung jedoch wiederum eine ideale Auffassung hervorgeht) so in späterer Zeit mancherlei Darstellungen, die eine mehr spielende Auffassung der Umgebungen des Lebens erkennen lassen. Die Auffassung der Form an sich lässt denselben grossartig einfachen und klar abgewogenen Styl erkennen, durch den die griechische Sculptur ausgezeichnet ist. Besonders aber zeigt sich das nahe Verhältniss zwischen beiden Künsten darin, dass auch die Behandlung in den Werken der griechischen Malerei auf eine vorherrschend plastische Wirkung hinstrebt. Eine deutliche und bestimmte Entwickelung der Form erweiset sich hier stets als die Hauptsache; die Compositionen sind in klaren und einfachen Linien geordnet, ein gleichmässig verbreitetes Licht lässt jeden Theil der Composition in voller Klarheit hervortreten. Das Colorit erscheint (natürlich an den Werken der vollendeten Entwickelung der Kunst) als höchst ausgebildet, so auch das Helldunkel, sofern das letztere zur vollkommenen Modellirung der Form nöthig ist. Die selbständigere Wirkung des Helldunkels aber, wodurch die Gemälde aus den späteren Zeiten der germanisch-christlichen Kunst oft so eigenthümlich ausgezeichnet sind, scheint die griechische Kunst nicht gekannt, oder vielmehr nicht erstrebt zu haben, sowie die Darstellung aller derjenigen Gegenstände, die erst durch eine solche Behandlung ihre künstlerische Bedeutung erhalten.

Was die äussere Beschaffenheit und die Technik der griechischen Malerei anbetrifft, so waren ihre Werke theils Wandgemälde (und zwar in der Regel Freskogemälde), theils gemalte Tafeln. Die letztern waren vorzugsweise mit Temperafarben (mit, durch ein leimartiges Mittel verbundenen Farben) ausgeführt; nur als eine, der jüngeren Zeit angehörige Nebengattung können die sogenannten enkaustischen Gemälde angeführt werden. Diese bestanden aus Wachsfarben, welche mit trockenen Stiften verarbeitet und sodann durch eine Wärmpfanne eingeschmolzen wurden. Die Beschaffenheit der Wachsfarbe machte diese Art der Malerei, im Gegensatz gegen die trocknere Temperamalerei, vorzüglich zu den Darstellungen eines glänzenderen Effektes geeignet, so dass sie ungefähr der modernen Oelmalerei parallel gestanden haben dürfte; die beschwerliche Behandlung, die sie erforderte, scheint indess ihre grössere Verbreitung verhindert zu haben. [1]

[1] Vgl. besonders: R. Wiegmann, die Malerei der Alten etc.

§. 2. Geschichtliche Uebersicht.

Die griechische Malerei ist, um das ebenberührte verwandtschaftliche Verhältniss zur Sculptur noch näher zu bestimmen, gewissermaassen als eine Tochter der letzteren zu betrachten. Hierauf deutet namentlich der Umstand, dass ihre vollendete Entwickelung ungleich später fällt. Aus den Entwickelungsperioden der Kunst, bis auf das Zeitalter des Pericles, sind uns nur äusserst dürftige Nachrichten über die Leistungen im Fache der Malerei erhalten; hieraus, sowie aus einzelnen besonderen Andeutungen geht zugleich hervor, dass solcher Leistungen bis dahin weder viele noch bedeutende gewesen sind. Die ältesten Nachrichten deuten auf den dorischen Peloponnes hin; sie lassen die Anfänge der Kunst namentlich in Korinth und Sicyon hervortreten und weisen die ersten Erfindungen bestimmten Meistern dieser Art zu. Cleanthes von Korinth wird als der erste, der Schattenrisse gezeichnet, genannt; Ardices und Telephanes sollen eine ausgebildetere Linearzeichnung, Cleophantus die monochrome (einfarbige) Malerei erfunden haben.

Erst im Anfange des fünften Jahrhunderts begegnen uns vereinzelte Zeugnisse einer bedeutenderen Kunstthätigkeit. Der Baumeister Mandrocles, der für den Perserkönig Darius die Brücke über den Bosporus gebaut hatte, weihte ein Gemälde, welches den Uebergang des persischen Heeres über diese Brücke darstellte, in den Juno-Tempel auf Samos. Etwa derselben Zeit gehört der erste bedeutendere Maler, Cimon von Cleonä, an; von diesem wird ausdrücklich berichtet, dass er zuerst Bewegung und Neigung in die von ihm gezeichneten Gestalten gebracht und auch für eine genauere Beobachtung des Faltenwurfes Sorge getragen habe. Doch haben wir uns die malerischen Leistungen auch dieser Zeit nur als colorirte Umrisszeichnungen, und zwar von sehr strengem, alterthümlichem Style, zu denken.

Eine höhere, und in gewissem Betracht allerdings schon sehr bedeutsame Entwickelung der Malerei beginnt mit dem Zeitalter des Pericles. Athen wird auch für dieses Fach der Kunst der Mittelpunkt, und es bildet sich hier eine eigenthümliche Schule, die bis zum Ende des fünften Jahrhunderts in Blüthe bleibt. Der erste und der bedeutendste Meister dieser Schule ist Polygnotus, von der Insel Thasos gebürtig, doch in Athen eingebürgert. Seine Blüthe fällt etwas früher als die des Phidias, indem er schon unter Cimon, dem Vorgänger des Pericles, etwa im J. 463, nach Athen kam; doch blieb er während der grossen, durch Pericles veranlassten

künstlerischen Unternehmungen in Thätigkeit. Werke seiner Hand fanden sich in verschiedenen Hallen und Heiligthümern in und ausserhalb Athens. Von einer umfangreichen Arbeit, die er in der Lesche zu Delphi, einer von den Cnidiern gestifteten Halle, ausgeführt, ist eine ausführlichere Kunde auf uns gekommen.[1] Hier hatte er, in sehr figurenreichen Darstellungen, auf einer Wand das eroberte Troja und die Abfahrt der Griechen, auf der andern den Besuch des Odysseus in der Unterwelt gemalt. Diese Darstellungen zerfielen jede in eine grosse Anzahl neben- und untereinander geordneter Gruppen, wobei, wie wir mit voller Bestimmtheit voraussetzen müssen, malerische Gesammtwirkung und perspektivische Combination auf keine Weise erstrebt waren. Den einzelnen Figuren waren die Namen beigeschrieben. Nehmen wir zu diesen Umständen eine noch unausgebildete (conventionelle) Modellirung — wie solche durch andre historische Zeugnisse bei Polygnot angedeutet wird — so gestaltet sich die Entwickelung seiner Kunst für unsre Anschauung ungefähr in derselben Art, wie wir sie bei den italienischen Meistern des vierzehnten Jahrhunderts nach Chr. G. finden.[2] Dies ist allerdings, wenn wir die hohe Ausbildung der gleichzeitigen Sculptur — am Tempel der Nike Apteros, am sogenannten Theseustempel, vor Allem am Parthenon — ins Auge fassen, noch eine verhältnissmässig niedrige Stufe der Entwickelung. Doch hindern diese Umstände nicht, in den Werken des Polygnot zugleich eine bereits vollständig geläuterte Zeichnung, im Style des Phidias und seiner Mitstrebenden, sowie eine ansprechende, wenn auch in einfachen Tönen gehaltene Färbung vorauszusetzen. Dass Beides statt gefunden, darauf deuten verschiedene bestimmte Angaben der alten Schriftsteller hin, vor Allem aber der Umstand, dass Polygnot ausdrücklich als der Maler edler Charaktere bezeichnet und dass seinen Frauengestalten das Gepräge einer hohen Anmuth zugeschrieben wird.

Dieselbe Richtung der Kunst werden wir bei den Malern, die seine Zeitgenossen und seine Nachfolger waren, annehmen müssen. Unter diesen sind besonders anzuführen: Onatas von Aegina, der schon genannte Bildhauer; Micon von Athen, der u. a. in dem Heiligthum des Theseus malte; Dionysius von Colophon, ein Nachahmer des Polygnot; Panänus, der Bruder des Phidias,

[1] Pausanias, X, c. 25—31. — Vgl. Göthe, ges. Werke, 44, S. 95; u. A. m.

[2] Es ist hier auf die grossräumigen Wandgemälde dieser Meister, wie sie sich im Campo Santo zu Pisa, im Capitelsaale von S. Maria Novella zu Florenz u. a. O. finden, hinzudeuten.

der am Throne des olympischen Zeus malte und von dem die Darstellung der marathonischen Schlacht in der athenischen Gemäldehalle, welche den Namen Poekile führte, gefertigt war. U. a. m.

Eigenthümlich erscheint unter diesen Meistern Agatharchus, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts blühend; er wird als Dekorationsmaler, sowohl für die Bühne des athenischen Theaters als für den, schon beginnenden Luxus des Privatlebens arbeitend, bezeichnet. Dies lässt auf eine gewisse Ausbildung der Perspektive für die Zwecke der Kunst schliessen. — Noch bedeutendere Fortbildung wurde der Kunst der Malerei, gegen den Schluss des fünften Jahrhunderts, durch den Athener Appollodorus geschafft. Dieser Künstler wird als der erste genannt, der in seinen Gemälden auf eine eigentlich malerische Wirkung hinstrebte, der die Gesetze der Beleuchtung und der hievon abhängigen Schattengebung (somit der Modellirung) in Anwendung brachte und, hiemit in Uebereinstimmung, zugleich ein mehr durchgebildetes Colorit einführte. Er wird ausdrücklich als der „Schattenmaler“ benannt. Durch solche Neuerung erst war die selbständig freie Entfaltung der Malerei begründet. Bisher hatte sie, auf eine gewissermaassen symbolische Art, ihre Darstellungen mehr nur anzudeuten vermocht, jetzt war sie im Stande, ihren Gegenständen den Schein der Wirklichkeit zu geben und somit eine unmittelbare Wirkung auf das Auge und auf das Gemüth des Beschauers zu erreichen.

Das vierte Jahrhundert v. Chr. bezeichnet die eigentliche Blüthezeit der griechischen Malerei. Im Gegensatz gegen die attische Schule bilden die vorzüglich begabten Meister jetzt zunächst einige andre Gruppen oder Schulen, welche die verschiedenen Elemente des Strebens zur weiteren Entwickelung zu enthalten scheinen.

Die eine von diesen ist die ionische Schule, so genannt, weil sie ihrem Ursprunge nach vornehmlich in den griechischen Städten Klein-Asiens, und besonders in Ephesus, zu Hause ist. Die Blüthe dieser Schule fällt in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Im Allgemeinen scheint sie sich, den Eigenthümlichkeiten des ionischen Stammes gemäss, durch eine Neigung zum Weichen und Ueppigen, somit gewiss durch die Ausbildung eines zarten Colorits und weicher Modellirung, ausgezeichnet zu haben. Wie entschieden und wie glücklich man dabei auf illusorische Nachahmung der Natur hingestrebt habe, bezeichnet die bekannte Anekdote.

des Wettstreites zwischen Zeuxis und Parrhasius, von denen der erste durch gemalte Trauben die Vögel, der zweite durch einen über die Tafel gemalten Vorhang den Zeuxis selbst zu täuschen wusste.

Der erste von den Meistern dieser Schule ist der ebengenannte Zeuxis. Der grösste Vorzug dieses Meisters scheint in den Darstellungen zarter weiblicher Anmuth gelegen zu haben. So fand man, dass er in seinem Bilde der Penelope die Sitte selbst verkörpert habe; so bewunderte man vor Allem seine Helena, zu deren Darstellung die Crotoniaten ihm, damit er aus den vollendetsten Gebilden der Natur das Bild der höchsten Vollendung entwickeln möge, fünf der schönsten Jungfrauen der Stadt zu Modellen gegeben hatten. Zierliche Anmuth und lebendige Charakteristik waren in seinem Bilde einer Centaurenfamilie vereinigt, deren auf uns gekommene ausführliche Schilderung schon beim Lesen das lebhafteste Wohlgefallen erweckt. [1]

Der Nebenbuhler des Zeuxis war Parrhasius von Ephesus, dem eine höhere Reinigung der Verhältnisse des menschlichen Körpers, eine feinere Charakteristik, vor Allem aber eine vollkommene Rundung der Gestalten (die Lösung aller Härten des Umrisses) zugeschrieben wird. Unter seinen Gemälden werden besonders mannigfache Darstellungen der Heroen erwähnt, auch einzelne Götterbilder, sowie wirkliche Portraits. Für seine scharfe Charakteristik spricht ein Gemälde, welches (ohne Zweifel als einzelne Personification) das athenische Volk vorstellte und in dem die widersprechendsten Eigenthümlichkeiten der Charakteranlage ausgedrückt waren. Von seinem Gemälde des Theseus sagte Euphranor (über den weiter unten das Nähere): der Theseus des Parrhasius sei mit Rosen, der seinige dagegen mit Rindfleisch genährt. Diese Bemerkung ist für das Colorit des Meisters bezeichnend; sie führt uns auf eine ähnliche Behandlung, wie wir sie, in der modernen Kunst, bei den Meistern der venetianischen Schule (namentlich bei Tizian und seinen Nachfolgern) finden. Ueberhaupt möchte man, soweit alte und neue Zeit überhaupt zu vergleichen sind, die ionische und die venetianische Malerei gewissermaassen parallel stellen dürfen.

Den ebengenannten reiht sich, als einer der bedeutendsten unter ihren Zeitgenossen, Timanthes von Cythnos an. Als eins seiner vorzüglichsten Gemälde wird das Opfer der Iphigenia genannt, in welchem er bei den Umstehenden die verschiedenen Grade der Theilnahme bis zur höchsten Steigerung, den Schmerz des

[1] Lucian. Zeuxis, p. 630.

Vaters aber durch gänzliche Verhüllung des Hauptes dargestellt hatte. In einem der pompejanischen Wandgemälde (im Museum von Neapel), das übrigens den Stempel einer sehr mittelmässigen und befangenen Copie trägt, meint man eine, wenn auch freie Nachbildung dieses Werkes finden zu dürfen. —

Der ionischen steht die Schule von Sicyon gegenüber, die ihre eigenthümliche Entwickelung wohl den Bestrebungen der sicyonischen Sculptur, namentlich den Nachwirkungen des Polyclet, verdankte. Ihr Hauptverdienst bestand, im Gegensatz gegen die Weichheit der Ionier, in einer wissenschaftlich strengen Durchbildung und in höchster Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, ohne dass hiedurch ein kräftiges — wenn im Ganzen auch ein ernsteres — Colorit ausgeschlossen war. Der Begründer dieser Schule war Eupompus von Sicyon; der vorzüglichste Meister aber war dessen Schüler Pamphilus, der, soviel wir wissen, zuerst die Kunst auf eine entschieden wissenschaftliche Weise (wir können vielleicht sagen: akademisch, d. h. etwa, wie in der durch Leonardo da Vinci begründeten Akademie,) lehrte. Ueber seine Bilder wissen wir wenig Näheres; ebensowenig über die eines seiner gerühmtesten Schüler, des Melanthius, der besonders in der Anordnung der Gemälde als der vollendetste aller griechischen Künstler bezeichnet wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört ferner Euphranor, der schon als Meister der Bildnerei (als Vorgänger des Lysippus) erwähnt ist. Sein Ruhm bestand vorzüglich in der feineren Durchbildung der Heroen und Göttergestalten; den Gegensatz seines Colorits gegen das der ionischen Schule bezeichnet die oben, beim Parrhasius, angeführte Aeusserung. Zu bemerken ist u. a. ein historisches Gemälde des Euphranor, das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas vorstellend. — Aristides von Theben, etwa 370 — 330 blühend, wird vorzugsweise in rührenden und leidenschaftlichen Darstellungen gerühmt. Besonders bezeichnend ist für ihn ein Gemälde, in welchem er eine, bei Erstürmung einer Stadt verwundete Mutter dargestellt hatte, welche sterbend noch ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er statt der Milch nicht Blut sauge. — Von Echion, einem Zeitgenossen des Aristides, wird u. a. das Bild einer Neuvermählten, welche durch den Ausdruck der Schamhaftigkeit eigenthümlich anziehend war, hervorgehoben. Man meint, eine freie Nachbildung dieses Bildes in dem berühmten antiken Gemälde der sogenannten aldobrandinischen Hochzeit (im vaticanischen Museum von Rom) zu finden.

Dann gehört vornehmlich hieher Pausias von Sicyon,

gleichfalls ein Zeitgenoss des Aristides. Charakteristisch für seine Richtung, sowie für die der Schule überhaupt, der er angehört, ist es zunächst, dass er als der erste bezeichnet wird, der die Felder der Zimmerdecken mit Malereien, zumeist mit Knabengestalten, verziert habe. Denn eine dekorative Behandlung solcher Art setzt vorzugsweise ein feines Stylgefühl in der Zeichnung voraus. (Man dürfte ihn somit in dieser Beziehung etwa dem Batista Franco unter den modernen Künstlern parallel stellen, der in ähnlichen Darstellungen ausgezeichnet und der dazu vorzugsweise befähigt war, indem er mit dem venetianischen Colorit die mehr durchgebildete florentinische Zeichnung zu vereinigen wusste.) Die dekorative Richtung des Pausias spricht sich auch in andern Darstellungen, namentlich in seinen Blumenstücken, aus. Eins seiner Hauptbilder dieser Art war das Gemälde der schönen Kranzwinderin Glycera. Natürlich bedurfte er zu solchen Darstellungen zugleich auch eines glänzenden Colorits, das er besonders durch eine höhere Ausbildung der enkaustischen Malerei, als deren vorzüglichster Meister er genannt wird, erreichte. —

Der höchste Meister der griechischen Malerei, A p e l l e s, 356—308 blühend, vereinte die Vorzüge beider Schulen. Von Geburt ein Ionier und zuerst in Ephesus gebildet, trat er nachmals in die Schule des Pamphilus ein und erwarb sich hier die höhere Vollendung. Eigenthümlich aber war seinen künstlerischen Leistungen vor Allem eine Eigenschaft, in der ihm das gesammte Alterthum den Preis zuerkennt, — die Grazie. Am Vollendetsten trat diese ohne Zweifel in seinem vielfach gefeierten Bilde der Anadyomene hervor, der Liebesgöttin, auftauchend aus den Fluten des Meeres und sich mit den Fingern die träufelnden Haare auswindend. Aehnlich in einem zweiten Venusbilde und in der Darstellung einer der drei Grazien. Nicht minder bedeutend war er jedoch auch in heroischen Gemälden, namentlich in ideal aufgefassten Portraits, wozu die historischen Verhältnisse jener Zeit vielfache Gelegenheit gaben. Er vornehmlich war der Maler Alexanders des Grossen, und hochberühmt war das Bild, in welchem er den König mit dem Blitze in der Hand dargestellt hatte.

Neben Apelles blühten in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vornehmlich: P r o t o g e n e s von Caunus (in Carien), durch die sorgfältigste Vollendung und das genaueste Naturstudium ausgezeichnet; T h e o n von Samos, an dessen Darstellungen man die Lebendigkeit der Phantasie bewunderte; N i c i a s von Athen, ein Künstler, der, wie es scheint, das Bedeutsame in den Compositionen der älteren attischen Meister mit der frischen Kraft der

entwickelten Kunst zu verwirklichen bemüht war; so wird namentlich seine Darstellung des Schattenreiches nach Homer gerühmt. — Ferner: Antiphilus, neben einzelnen bedeutenderen Leistungen durch eine Neigung zu dem, in neuerer Zeit sogenannten Genrefache bemerkenswerth. (Von ihm das zierliche Effektbild eines Knaben, der das Feuer anbläsest, und die Darstellung einer Werkstatt für Wollarbeiten); — und Ctesilochus, ein jüngerer Bruder des Apelles, von dem eine barock travestirte Darstellung der Geburt des Bacchus aus der Hüfte des Zeus angeführt wird.

Vom dritten Jahrhundert an sank die griechische Malerei schnell von ihrer glänzenden Höhe herab. Sie war vorzüglich geeignet, dem ausgearteten Luxus dieser späteren Zeit zu dienen, aber auch durch diesen Luxus am Verderblichsten berührt zu werden. Als eigenthümliche Leistungen sind in dieser Zeit vornehmlich nur die Darstellungen von niedrigerem Inhalt hervorzuheben. Schon die ebengenannten Arbeiten des Antiphilus und Ctesilochus bezeichnen diese Richtung. Es entwickelte sich jetzt eine förmliche Genremalerei, mit dem Namen der Rhyparographie bezeichnet, als deren vorzüglichster Meister Pyreicus genannt wird. Pyreicus malte Barbierstuben und Schusterbuden, Esel, Küchengeräthe u. dergl., Alles in kleinem Maasstabe und in einer Anmuth der Behandlung, dass diese Täfelchen dem Auge den grössten Reiz gewährten.

Für die Paläste der Grossen kam eine, immer leichtere Dekorationsmalerei in Anwendung. Zugleich entwickelte sich, als eine Dienerin des Luxus, die Kunst der Mosaik-Gemälde, indem man aus den einfachen Mustern, welche den Schmuck der Fussböden ausgemacht hatten, jetzt zu reichen bildlichen Darstellungen überging. Als der erste Künstler, der solche Arbeiten gefertigt, wird Sosus von Pergamum genannt. Er stellte auf dem Fussboden eines Zimmers den, beim Essen unter den Tisch geworfenen Kehricht bildlich dar, in der Mitte aber ein Becken und Tauben auf dessen Rande, die daraus tranken und sich sonnten. Eine antike musivische Nachbildung dieses mittleren Stückes findet sich, in der Villa Hadrians zu Tivoli ausgegraben, im vaticanischen Museum zu Rom. Wie bedeutende Anwendung diese Mosaikarbeit fand, bezeugt vornehmlich der Umstand, dass in dem Prachtschiffe des Königes Hiero II. von Syracus die Fussböden der verschiedenen Räume damit bedeckt waren und eine Darstellung der ganzen Fabel der Ilias enthielten. (Ueber die in Pompeji gefundenen Mosaiken vgl. unten.)

§. 3. Die bemalten Thongefässe.

Als ein untergeordneter, aber sehr ausgedehnter Zweig der griechischen Malerkunst erscheint die Malerei auf gebrannten Thongefässen.[1] Von diesen Werken ist, wie bereits bemerkt, eine unübersehbare Menge auf unsre Zeit gekommen, indem sie zum Schmuck der Gräber — in Italien, vornehmlich in Etrurien, Campanien und Apulien, in Sicilien, auch im eigentlichen Griechenlande — verwandt und an diesen sicheren Stätten vor der Zerstörung geschützt worden sind. Sie machen die einzigen Zeugnisse aus, die wir aus den Zeiten der selbständig griechischen Malerei besitzen; aber sie haben, um die letztere nach ihnen abschätzen zu können, wie ebenfalls schon bemerkt, nur einen untergeordneten Werth. Sie gehören durchaus nur dem niederen Handwerk an; die geschriebenen Nachrichten des Alterthums denken ihrer fast gar nicht; die Namen der Verfertiger, die sich allerdings auf vielen von ihnen vorfinden, stimmen mit den anderweitig bekannten Namen der Maler nicht überein oder sind wenigstens nirgend auf solche zu deuten; sie bestehen im Wesentlichen nur aus einfachen Umrisszeichnungen; und, was die Hauptsache ist, es fehlt ihnen durchweg das Gepräge der vollendeten künstlerischen Bildung, — es zeigen sich, selbst auf den besten von ihnen, mehr oder weniger auffallende Mängel, die es entschieden verbieten, sie mit besonderen künstlerischen Schulen in unmittelbare Verbindung zu setzen. Bei alledem aber sind sie, fast durchgehend, auf eine Weise von allgemeinem künstlerischem Geiste erfüllt, zeigt sich in ihnen in den allgemeinen Beziehungen eine so geistvolle Auffassung derjenigen Gegenstände, in denen die griechische Kunst sich überhaupt bewegt, ein so reger Sinn für Klarheit der Form, für Anmuth und Grazie, dass gerade sie mehr als Alles, was uns aus dem Alterthum erhalten ist, den Kunstsinn erkennen lassen, der das gesammte Volk durchdrungen haben musste, dem solche Arbeiten angehören. Zugleich erscheinen sie keinesweges als Copien oder Nachbildungen bedeutsamerer Werke (wenigstens lassen sich nur sehr vereinzelte Beziehungen solcher Art vermuthen); vielmehr spricht sich in ihnen überall eine frische Naivetät, des Gefühles sowohl wie der Erfindung, aus. Sie stehen somit auf keine Weise in einem unmittelbaren Verhältniss zu den, im Obigen genannten Meistern und Schulen; aber wohl in einem mittelbaren. Unbedenklich müssen wir voraussetzen, dass die Schritte der Entwickelung, die durch

[1] Vgl. besonders: G. Kramer, über den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe.

die letzteren veranlasst wurden, auch diesen untergeordneten Zweig der Kunst mit sich werden fortgezogen haben, dass uns in den Gefässmalereien wenigstens die allgemeinen Elemente dieses Entwickelungsganges anschaulich erhalten sein werden. So ist es in der That; die verschiedenen Stufen des Entwickelungsganges der griechischen Kunst erscheinen an ihnen auf eine sehr charakteristische Weise, die um so mehr ins Auge fällt, als hier natürlich diejenigen Schwankungen und Modificationen, welche anderweitig durch die Individualitäten höher befähigter Künstler veranlasst wurden, mehr oder weniger wegfallen. Die Gefässmalereien sind demnach, trotz der untergeordneten Stellung, die sie einnehmen, von zwiefach wichtiger Bedeutung für die Geschichte der griechischen Kunst.

Als die alterthümlichsten Gefässmalereien sind diejenigen zu nennen, welche, sowohl in Rücksicht auf ihre ganze Behandlungsweise, als namentlich auch in Rücksicht auf die Formen der einzelnen, an ihnen vorhandenen Inschriften, als alt-dorische erscheinen. (Gewöhnlich werden sie mit dem unpassenden Namen der „aegyptischen" oder „aegyptisirenden" bezeichnet). Korinth, einer der Hauptorte des dorischen Stammes, war schon im frühen Alterthum als einer der Hauptsitze der Töpferkunst berühmt, und so mögen die Gewerbe dieser Stadt wohl als der Mittelpunkt der in Rede stehenden Arbeiten betrachtet werden. Doch scheint es, dass nur wenige der erhaltenen Stücke älter sein dürften als das fünfte Jahrhundert. Die Gefässe haben gewöhnlich eine gedrückte, rundliche Form und eine matte, hellgelbe Farbe, worauf Figuren von schwärzlicher, rother, violetter Farbe aufgemalt sind. Diese bestehen in der Regel aus arabeskenhaften Thierfiguren, seltner aus menschlichen Gestalten, die reihenweis unter- und nebeneinander geordnet sind; das Ganze hat somit mehr das Gepräge eines mannigfaltigen Schmuckes, ohne, wie es scheint, auf eine tiefere Bedeutung Anspruch zu machen. Der Styl ist streng und alterthümlich conventionell, oft jedoch nicht ohne Bestimmtheit und Präcision durchgebildet.

Die eben genannten Gefässe bilden aber nur einen sehr geringen Theil des ungeheuren Gesammtvorrathes. Bei allen übrigen (mit Ausnahme der, ebenfalls nicht zahlreichen, die entschieden einer nichtgriechischen, etruskischen Technik angehören) zeigt sich, sowohl im Charakter der Inschriften, als in den Gegenständen — in denen, welche der Mythe angehören, wie in denen, welche Sitten und Gebräuche des Lebens darstellen, — attisches Element als entschieden vorherrschend, und es ist mehr als wahrscheinlich,

dass sie grösstentheils aus Athen selbst herrühren und dass sie dort als eine vielgesuchte Handelswaare gefertigt wurden. Denn auch Athen war durch den lebhaften Betrieb der Töpferkunst von früh an ausgezeichnet. Diese attischen Gefässe zerfallen aber, je nach dem Style und der Behandlung der auf ihnen enthaltenen Malereien, in verschiedene Classen, welche für den Entwickelungsgang der Kunst besonders bezeichnend sind. Als die Hauptclassen sind die folgenden anzuführen:

a) Die Classe des alten Styles, diejenigen Arbeiten umfassend, die etwa vom Anfange des fünften Jahrhunderts (denn namhaft älter scheinen sie kaum zu sein) bis zur Zeit um das J. 460 hinabreichen, die also dem Zeitalter zunächst vor Polygnot angehören. Die Gefässe selbst sind von edlerer Form, als die vorgenannten altdorischen; sie haben eine rothe Grundfarbe, auf welcher die Figuren mit schwarzer Farbe (als Schattenrisse, — die weiblichen jedoch mit weisser Farbe) aufgemalt und die inneren Umrisse mit einem scharfen Instrument eingerissen (bei den weiblichen Gestalten mit schwarzen Linien aufgezeichnet) sind. Die Gegenstände sind Scenen des ernsteren Götterdienstes oder des heftigen bacchischen Cultus, Darstellungen heroischer Thaten, sowie athletischer Uebungen. Der Styl entspricht der alterthümlichen Kunst in ihrer grössten Strenge (wie z. B. an den ältesten selinuntischen Metopen, wobei jedoch die Verhältnisse zumeist schlanker sind); in den Bewegungen ist etwas Hastiges und Gewaltsames durchaus vorherrschend. Im Einzelnen sind natürlich mancherlei Modificationen, die zum Theil wenigstens die Schritte zu einer gewissen Läuterung des Styles bekunden, zu bemerken.

Die folgenden Classen haben das Gemeinsame, dass sich in ihnen das Gefäss selbst in seiner Masse schwarz gefärbt zeigt und dass aus diesem schwarzen Grunde die Figuren, ausgespart, in rother Farbe hervortreten, wobei ihre inneren Umrisse schwarz gezeichnet sind.

b) Die Classe des strengen Styles, dem Zeitalter des Polygnot, etwa von 460 bis 420 angehörig. Auch hier geht noch das alterthümliche Gepräge durch, im Einzelnen den eben besprochenen Arbeiten nah verwandt, zumeist jedoch sich bereits auf eine ansprechende Weise mässigend. Das Schroffe und Gewaltsame jener Malereien verschwindet, es tritt der Ausdruck einer ruhigen Würde an dessen Stelle, die gesammte Durchbildung erscheint ungleich freier und zierlicher. Dem entsprechen auch die Gegenstände, in denen mildere und mehr heitre Darstellungen vorgezogen werden.

c) Die Classe des schönen Styles, dem ersten Blüthenalter der griechischen Malerei, etwa von 420 bis 380, angehörig. In den Arbeiten dieses Styles zeigt sich das Gepräge einer freien künstlerischen Entwickelung: vollkommene Sicherheit der Gestaltung, unbehinderte Bewegung, selbständige Behandlung der Gewänder, vor Allem aber das Gepräge jenes hohen Adels und jenes geläuterten Maasses, die überall die Vollendung des Griechenthumes charakterisiren. Die Gegenstände sind denen der vorigen Gattung verwandt, die Gefässformen in beiden von schlichter Schönheit, der Grund durch den tiefen, klaren Ton und den Glanz der schwarzen Farbe ausgezeichnet.

d) Die Classe des reichen Styles, vornehmlich dem weiteren Verlauf des vierten Jahrhunderts angehörig. Die Gefässe, an denen sich diese Arbeiten befinden, sind häufig von brillanter Form und bedeutender Dimension, bedeckt mit figurenreichen Compositionen und Ornamenten; in der Zeichnung der Gestalten herrscht ein weicherer Zug, in ihrer Gewandung zumeist die Andeutung reicheren Schmuckes (auch durch farbige Zuthat ausgedrückt), was Beides als Einwirkung der ionischen Malerschule zu betrachten sein dürfte. Die Darstellungen gehören mehr theils mystischen Gebräuchen an, theils deuten sie auf die Bestimmung der Gefässe für den Gräberdienst. Die Behandlung ist zunächst noch immer eigenthümlich geistreich, doch macht sich von vorn herein, neben dem Streben nach Pracht und Fülle, eine schon flüchtigere Technik bemerklich; so entbehrt namentlich die Schwärze des Grundes hier bereits jener volleren Tiefe und jenes Glanzes. Zeigt sich in alledem schon der Beginn der Ausartung der Kunst, so reihen sich den besseren Beispielen dieser Art viele andre an, die in mannigfacher Abstufung bis zum rohen Ungeschick und zur völligen Bedeutungslosigkeit hinabführen, so dass man in solchen Arbeiten das Ende dieses Kunstzweiges vor sich sieht. Dies scheint in die Periode um das J. 200 v. Chr. G. zu fallen.

§. 4. Die Wandmalereien von Herculanum und Pompeji.

Andre Beziehungen als diejenigen, die bei den Gefässmalereien zunächst ins Auge zu fassen sind, geben den Wandmalereien von Herculanum und Pompeji [1] (sowie den wenigen, die man in Rom gefunden hat,) ihre Bedeutung für die Geschichte der griechischen Malerei. Sie bieten uns den einzigen Anknüpfungspunkt, um die

[1] Unter den vielfachen Abbildungen derselben sind die Umrisse im „*Museo Borbonico*“ als die umfassendsten und als vorzüglich charakteristische zu nennen.

Gesetze der Composition antiker Gemälde, die Farben- und Lichtwirkung derselben, einigermaassen beurtheilen zu können. Doch ist auch in Bezug auf diese Werke bereits aufmerksam gemacht, eine wie untergeordnete Stellung sie zu den verloren gegangenen Meisterwerken der eigentlich griechischen Kunstblüthe haben. Im J. 79 nach Chr. G. wurden Herculanum und Pompeji durch den Ausbruch des Vesuv verschüttet; nehmen wir auch an, dass die Mehrzahl der Malereien bereits geraume Zeit vorher gefertigt worden sei, so gehören sie doch gewiss schon jener Zeit an, da die griechische Kunst nach dem Mittelpunkte der Römerherrschaft hinübergetragen war und hier zum Theil mehr oder weniger bedeutende Modificationen erlitten hatte; wir würden sie somit, wie die Sculpturen dieser späteren Zeit, einem folgenden Abschnitt einreihen müssen, lägen uns anderweitig ächt griechische Malereien vor. Da dies aber nicht der Fall ist, so müssen sie uns den Mangel ersetzen, und sie sind dazu wenigstens insofern geeignet, als sie im Wesentlichen noch immer das Gepräge einer wirklich griechischen Auffassung an sich tragen. Viele von ihnen, und ohne Zweifel die wichtigsten, haben wir zugleich als Nachbildungen älterer Meisterwerke zu betrachten, indem die zumeist sehr bedeutsame Composition und die Auffassung oft einen sehr bemerklichen Gegensatz gegen die Ausführung bilden; auch spricht hiefür der Umstand, dass manche Compositionen (wie z. B. die des Perseus und der Andromeda) sich mehrfach in derselben Weise und nur mit verhältnissmässig geringen Abweichungen unter ihnen wiederholen. Auf die grössere oder geringere Flüchtigkeit der Ausführung, da sie zumeist nur zur Zimmerdekoration — und zwar in Städten von untergeordneter Bedeutung — dienen sollten, ist im Obigen ebenfalls schon hingedeutet. Trotz dieser Flüchtigkeit aber ist die Behandlung in den allgemeineren Beziehungen fast durchgehend so geistreich, verräth sie ein so lebhaftes Gefühl, dass auch aus diesem Verhältniss der überaus lebendige Kunstsinn, der die gesammte griechische Cultur durchdrungen hatte und der für unsre Fassungskraft beinah unbegreiflich ist, ins hellste Licht tritt.

In den Wandgemälden von Pompeji und Herculanum finden wir somit wenigstens einen Abglanz aus den letzten Entwickelungszeiten der griechischen Malerei, — einzelne Erscheinungen, die wir als Reminiscenzen ihres höchsten Blüthepunktes betrachten dürfen, Andres, was unmittelbar das Gepräge des spätgriechischen Charakters hat, Andres auch, was möglicher Weise bereits italischer (römischer) Entwickelung angehören dürfte. Rücksichtlich der Technik ist zu bemerken, dass die Arbeiten im Wesentlichen *al fresco*

gemalt sind (in einer besonderen Weise dieser Technik, die zwar den schönsten Glanz der Farbe hervorzubringen geeignet war, die aber auch schon an sich eine flüchtige Ausführung bedingte), dass Temperafarben nur in sehr geringem Maasse angewandt erscheinen, und dass einzelne Beispiele von Mosaik-Gemälden vorkommen; die letzteren theils als Fussböden, theils ebenfalls als Wandgemälde, deren in jüngster Zeit, im J. 1839, zu Pompeji drei entdeckt sind. Zu Herculanum hat man ausserdem vier Marmortafeln gefunden, auf denen Zeichnungen mit Röthel enthalten sind; in Rücksicht auf die antike Zeichnungsweise haben diese ein sehr bedeutendes Interesse (mehr als die Zeichnungen der Gefässe), indem sie aus sehr bestimmten und genauen Conturen bestehen, die mit feinstem Formengefühl ausgeführt sind und mit denen eine zart gestrichelte Schattirung verbunden ist. — Der grösste Theil dieser Gegenstände befindet sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

Die wichtigeren Wandmalereien, — diejenigen, die sich an den Hauptstellen der Wände befinden, — gehören vorzugsweise dem Gebiet der griechischen Mythe an, minder häufig den Erscheinungen des wirklichen Lebens. Sie bestehen theils aus sogenannten historischen, mehr oder weniger dramatisch entwickelten Compositionen, theils aus solchen, die ein mehr dekoratives Gepräge haben, d. h. bei denen es mehr auf das anmuthige Spiel der Form, als auf eine weitere Bedeutsamkeit des Inhalts ankommt. Ueber die Auffassung und Behandlung dieser Werke gilt im Allgemeinen das, was im Obigen bereits über den Gesammt-Charakter der griechischen Malerei gesagt ist. Die Ausführung ist sehr verschiedenartig; trotz der vorherrschenden Flüchtigkeit gestaltet sich das einzelne Werk zuweilen zu einem sehr harmonischen Ganzen, entwickelt sich darin zuweilen ein sehr schönes, gesättigtes und selbst durchgebildetes Colorit. Als hochbedeutsame Gemälde, die an die edelsten Leistungen griechischer Kunst zu erinnern scheinen, sind u. a. anzuführen: Achill, dem die Briseïs entführt wird; Medea, den Kindermord übersinnend (dies zwar, wie man nicht ohne Grund annimmt, die Wiederholung von dem Bilde eines späteren Meisters, des Timomachus, der im Anfange des letzten Jahrhunderts v. Chr. blühte); Cassandra, vor Apollo sitzend (dies wunderbare Werk ist leider schon verblichen); Zephyr und Flora (von Andern anders benannt); Helena, die dem Menelaus zurückgegeben wird; Chiron und Achill, u. a. m. Einzelne, wie das schon oben genannte Opfer der Iphigenia, erscheinen mehr als nüchterne Copien würdigerer Werke. Unter den mehr dekorativen Figuren und Gruppen sind als höchst reizvolle Arbeiten vornehmlich hervorzuheben: mehrere

kleine Gestalten von Tänzerinnen, mehrere Gruppen männlicher und weiblicher Centauren, Weiber auf chimärischen Thieren, Bacchantinnen und Aehnliches, — Gemälde, in denen sich die spätere Richtung der griechischen Kunst ziemlich deutlich ausspricht. — Hiebei ist auch jenes berühmte Mosaik anzuführen, welches im J. 1831 auf dem Fussboden eines Zimmers in Pompeji entdeckt ward und welches eine Alexanderschlacht (vermuthlich die Schlacht bei Issus) darstellt. In diesem Bilde entwickelt sich eine vom kühnsten Leben erfüllte Handlung, deren gedrängte, fast tumultuarische Composition jedoch schon von dem gemessenen Style der griechischen Blüthezeit abweicht und für die Zeit zunächst nach Alexander dem Grossen charakteristisch sein dürfte.

Neben jenen Hauptbildern finden sich, auf den Nebenfeldern, namentlich auf dem Sockel der Wände, andre Darstellungen, die mancherlei verschiedenartige Gegenstände vorstellen. Diese Gemälde sind zwar zumeist noch ungleich flüchtiger ausgeführt, als die Hauptbilder, doch bieten sie, als Beispiele für die untergeordneten Richtungen aus den späteren Zeiten der antiken Malerei, ebenfalls ein namhaftes Interesse dar. Es sind theils zierliche Kinderscherze, Amorinen und Genien, die den Verkehr des Lebens in anmuthigem Spiele nachahmen; theils komisch parodische Scenen, Zwerge darstellend, welche nicht ohne guten Humor die Geschäfte des gewöhnlichen Lebens treiben; so erscheint namentlich die Darstellung eines Maler-Ateliers als ein sehr ergötzliches Bild. Theils sind es wirkliche Genremalereien (Rhyparographien), diese aber höchst unbedeutend und arg geschmiert, so dass sich kaum etwas Besondres über sie sagen lässt. Theils Landschaften, zumeist auch sehr flüchtig gemalt; bei ihnen herrscht die Darstellung von Architekturen vor, doch finden sich auch einzelne Bilder, welche, bei einer etwas sorglicheren Ausführung, die eigentliche landschaftliche Natur zu ihrem Gegenstande haben und diese, in Zeichnung und Farbe, in einer streng historischen Weise (den Landschaften des Nicolas Poussin unter den Modernen vergleichbar) auffassen. Theils sind es sogenannte Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften u. dgl. vorstellend, die frei und keck, aber mit grosser Naturwahrheit gemalt sind und zuweilen ein auf ansprechende Weise abgeschlossenes Ganze bilden.

Endlich sind noch jene Darstellungen phantastischer Architekturen, schlanke, rohrähnliche Säulen, die sich luftig emporbauen und auf spielende Weise durch leichte Gebälke verbunden und mannigfaltig geschmückt erscheinen, zu erwähnen. Diese bilden

theils eine anmuthige Einrahmung der Hauptfelder an den Wänden, theils gestalten sie sich zu einer selbständigen Dekoration. Eine lebhafte und reiche, wenn auch spielende Phantasie spricht sich auch in diesen zierlichen Gebilden aus. Doch scheint es, dass sie vornehmlich erst dem späteren Zeitalter Augusts angehören.[1]

[1] Zufolge der Aeusserung Vitruv's, VII, 5. Dass dem Vitruv diese Neuerung in der Bemalung der Wände (wie er jene arabeskenhaften Architekturen bezeichnet) als eine grosse Verkehrtheit des Geschmackes erscheint, darf bei der höchst prosaischen Kunstansicht, die überall bei ihm zu Grunde liegt, nicht weiter befremden.

Neuntes Kapitel.

Die alt-italische, vornehmlich etruskische Kunst.

---

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Als ein sehr wichtiges und eigenthümlich interessantes Zwischenglied in der Geschichte der classischen Kunst erscheinen die künstlerischen Unternehmungen, die in Italien, unabhängig von den grossgriechischen Colonieen in der südlichen Hälfte des Landes, zur Ausführung kamen.[1] Sie bereiteten gewissermaassen den Boden vor, auf welchem sich nachmals die römisch-griechische Kunst in ihrem selbständigen Glanze entfalten sollte. Betrachten wir diese Leistungen in einem umfassenden Ueberblick, so bemerken wir auf der einen Seite allerdings sehr charakteristische Eigenthümlichkeiten, auf der andern Seite jedoch ein Zusammenwirken verschiedenartiger Einflüsse, ein Zusammenschmelzen verschiedenartiger Cultur-Elemente, welches eine, von den bisher besprochenen Bestrebungen des Alterthums auffallend abweichende Erscheinung darbietet. Es liegt hierin etwas Verwandtes mit den künstlerischen Bestrebungen der neueren Zeiten, und es finden sich auch noch andre Momente, die gewissermaassen als eine Vordeutung auf die letzteren zu fassen sein dürften. Die Anschauung der historischen und der culturhistorischen Verhältnisse giebt übrigens den Faden, um jene verschiedenartigen Elemente zu sondern.

Die Urbewohner Italiens (wenigstens die von Mittel- und Unter-Italien) erscheinen als ein p e l a s g i s c h e r Volksstamm, dem der Urbewohner von Griechenland wenigstens nahe verwandt. Mancherlei erhaltene Werke bezeugen dieselbe Sinnesrichtung, die

[1] Vergl. *Micali, Storia degli antichi popoli italiani, II., c. 25,* u. *III.* (Kupfertafeln, die eine reiche Uebersicht gewähren). — *Inghirami, Monumenti etruschi.* — K. O. Müller, die Etrusker, II., S. 223, ff.

wir bei den griechischen Werken des heroischen Zeitalters wahrnahmen. Dann aber breitet sich vom Norden her, bis an den Tiberstrom vordringend, das Volk der Etrusker, ein dem Griechischen fremder Stamm, aus und gelangt hier, in Ober- und Mittel-Italien zu hoher politischer Bedeutung. Seine vorzüglichste Blüthe gehört dem Zeitalter der Gründung Roms und den zunächst folgenden Jahrhunderten an. Die Etrusker erscheinen als ein Volk von entschieden künstlerischer Anlage; sie sind das eigentliche Künstlervolk unter den italischen Nationen; sie sind es namentlich, die die künstlerischen Bedürfnisse der Römer, bis diese den griechischen Geschmack unmittelbar zu sich überpflanzten, befriedigten, und insbesondere gehören ihnen die mächtigen Werke an, die zu Rom in den letzten Zeiten der Königsherrschaft, da dieses (von Tarquinius Priscus bis Tarquinius Superbus) auch politisch unter etruskischem Einflusse stand, ausgeführt wurden. Die künstlerische Richtung der Etrusker hat, wie bereits angedeutet, ihre besondre Eigenthümlichkeit; zugleich lässt sich an ihnen die Fähigkeit zu einer fortschreitenden Bildung und Entwickelung aufs Deutlichste wahrnehmen; aber diese Bildungsfähigheit ist bei ihnen, soviel wir urtheilen können, eine mehr materielle, mehr handwerksmässige. Sie empfinden das Bedürfniss einer höheren und freieren Vollendung, aber sie sind nicht im Stande, dies Ziel aus eigner, innerer Kraft zu erreichen; sie sind geneigt, das Fremde sich anzueignen, sie wissen dasselbe mehr oder minder bedeutsam umzugestalten, aber sie vermögen daraus nicht ein vollendetes Neues zu entwickeln. Sie sind erfindungsreich und sehr ausgezeichnet in allen handwerksmässigen Theilen der Kunst, seien diese dem Nutzen der Gemeinde oder seien sie dem Schmucke des Privatlebens gewidmet, aber sie kennen nicht die höchste, die ideale Bedeutung der Kunst.

So scheint es, dass die Etrusker sich zunächst der älteren pelasgischen Cultur (welcher in Griechenland der dorische Geist entschieden feindlich gegenüber trat) zugeneigt und die Elemente derselben weiter ausgebildet haben; einzelne Züge wenigstens sprechen dafür. Nachmals dürfte eine gewisse Annäherung an die orientalische Kunst stattgefunden haben, was sich durch die Vermittelung ihres ausgebreiteten Handels leicht erklären lässt; wie weit aber ein solcher Einfluss sich erstreckt habe, möchte sehr schwer zu entscheiden sein. In der jüngeren Zeit der etruskischen Kunst, als die der Griechen ihrer Vollendung entgegenschritt und als sie auf dem Gipfel ihrer Blüthe stand, zeigt sich eine sehr entschiedene Aufnahme griechischer Bildungsweise, oft mit Glück,

zumeist jedoch in jener vorherrschend handwerksmässigen Auffassung. Dies ist namentlich seit den Zeiten einer mehr und mehr untergeordneten politischen Stellung (die Schwächung Etruriens beginnt nach der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr.) der Fall und dauert bis zu den letzten Zeiten etruskischer Kunstübung, bis in die ersten Jahrhunderte nach Chr. G. hinab. Immer aber, und auch wo die etruskischen Künstler sich der griechischen Kunst nah anzuschliessen scheinen, und selbst in ihren spätesten Arbeiten, ist zugleich ihr eigenthümlicher Charakter unverkennbar. Die Betrachtung der einzelnen Zweige ihrer Kunst, soweit uns Denkmäler derselben erhalten sind, wird das eben Gesagte näher verständlich machen.

§. 2. Bauwerke von pelasgischer Art.

Zu den alterthümlichsten Werken italischer Architektur gehören die Mauern der alten Städte, die sehr haufig in jener cyklopischen Bauweise — aus polygonen Steinblöcken, die Thore mit schräger Neigung der Seitenwände, — aufgeführt sind, wie in Griechenland die von den pelasgischen Urbewohnern erbauten Mauern. Die Lande der Sabiner und Latiner (südöstlich vom Tiberstrome) sind an solchen Werken überaus reich; fast alle Orte enthalten hier Reste von denselben. Auch in Etrurien finden sie sich; doch herrscht hier das Bestreben vor, die Steine regelmässiger, in horizontalen Schichten übereinander zu legen, so dass diese Werke zwischen der polygonischen Bauweise und dem Quaderbau in der Mitte stehen. Man darf vielleicht schon diese Erscheinung als ein Zeugniss für die Fortbildung pelasgischer Bauweise durch die Etrusker betrachten. Die Mauern von Volterra, Fiesole, Cortona, Roselle, Populonia sind in dieser Beziehung vornehmlich anzuführen.

Sodann finden sich mehrfach Anlagen, die ganz der Structur der altgriechischen Thesauren entsprechen, in denen die Räume in einer Gewölbform durch übereinander vorkragende (horizontalliegende) Steine bedeckt sind. In solcher Art sind mehrere unterirdische Gemächer, vermuthlich Gräber, zu Norba, Vulci, Tarquinii erbaut. Ein ähnliches besitzt Rom, in dem unteren Gemach des Carcer Mamertinus, dem sogenannten Tullianum, am Abhange des capitolinischen Berges, welches der Sage nach von König Servius Tullius als ein Gefängniss erbaut wurde, augenscheinlich aber zu dem Zwecke eines Quellbehälters bestimmt war.[1]

[1] Vergl. P. W. Forchhammer im Schorn'schen Kunstblatt, 1839, No. 93. — Nach Forchhammer's Ansicht sind auch die sämmtlichen Thesauren des alten Griechenlands nichts als Quellbehälter.

Ein andres findet sich zu Tusculum, wo es als Wasserbehälter für eine Wasserleitung dient; dies Gemach ist von viereckiger Grundform und seine Bedeckung erscheint in der Form eines spitzbogigen Tonnengewölbes.[1] — Am Merkwürdigsten jedoch sind unter den Anlagen solcher Art die sogenannten Nuraghen auf der gegenüberliegenden Insel Sardinien, die, wie es scheint, schon den Griechen bekannt waren und von ihnen dem Dädalus zugeschrieben wurden. Diese Werke sind aber nicht unter der Erde, sondern frei, als thurmartige, kegelförmige Bauten von 30 bis 50 Fuss Höhe, aufgeführt. Im Innern haben sie kreisrunde, eiförmige Gemächer, deren Ueberwölbung vollständig in der Weise der altgriechischen Thesauren gebildet ist. Gewöhnlich befinden sich zwei oder drei solcher Gemächer in dem Einen Thurmbau übereinander; durch schmale, in der Dicke der Mauer angebrachte Treppchen stehen dieselben miteinander in Verbindung. Am Fuss des Monumentes führt ein kleiner Eingang in das Innere. Diese Nuraghen kommen auf Sardinien in nicht unbeträchtlicher Anzahl vor. Einige sind mit Mauerwerk umgeben, andre sind mit kleineren Kegelthüren zu Gruppen zusammengestellt.[2]

§. 3. Der etruskische Gewölbebau.

Es ist schon oben (S. 136) bemerkt worden, dass in dem Thesaurenbau das Princip der Gewölbeconstruction bereits — wenn auch nur in der vertikalen Fläche — zu Grunde liegt, und dass vermuthlich der abweichende Formensinn des dorischen Stammes es verhinderte, dass man in Griechenland selbst aus solcher Anlage nicht zu der von wirklichen Gewölben überging. Was dort unterlassen wurde, das geschah in Italien durch die Etrusker. Unter den von ihnen ausgeführten Werken sind verschiedene Gewölbebauten, aus Keilsteinen gearbeitet, erhalten, und von dem mächtigsten derselben liegt uns eine sichre Bestimmung seines Alters vor. Dies sind die Cloaken zu Rom, unterirdische gewölbte Kanäle, welche angelegt wurden, um aus den Sümpfen und Seen, die zu den Seiten des palatinischen Berges lagen, das Wasser abzuführen und solcher Gestalt die Niederungen zwischen den römischen Bergen bewohnbar zu machen und die auf letzteren vorhandenen Ansiedlungen zu Einer Stadt zu vereinen. Dies Riesenwerk wurde unter der Herrschaft der tarquinischen Fürsten, seit der Zeit um

[1] Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern Athens, c. 5, V. II.

[2] Vergl. *Petit-Radel, notices sur les Nuraghes de la Sardaigne;* — *Micali, storia degli antichi popoli italiani,* II, p. 46; III, p. 123; t. 71.

den Beginn des sechsten Jahrhunderts v. Chr., ausgeführt. Der Hauptkanal, in welchem die übrigen Zweige sich vereinigen, ist die berühmte Cloaca maxima; sie ist 20 Fuss breit; am Ausflusse in die Tiber liegt ihr Boden etwa 27 Fuss unter dem uns bekannten späteren Pflaster des alten Roms, so dass die Fundamente dieser ungeheuren Masse, welche über zwei Jahrtausende die grössten Gewichte ungestört getragen, gewiss mehr als 40 Fuss unter dem Boden angelegt werden mussten.[1]

Die Anlage der Cloaken von Rom ist zugleich ein Beispiel der grossartigen Weise, in welcher die Etrusker die für den öffentlichen Nutzen bestimmten Unternehmungen durchzuführen wussten. Zu den Werken solcher Art gehört, ebenfalls als eins der bedeutendsten, der um das J. 393 ausgeführte Emissar (Ableitungskanal) des albanischen Sees, der mit grosser Kunst angelegt und durch hartes vulkanisches Gestein in einer Länge von 7500 Fuss gebrochen ist; an seinen Mündungen zeigt sich wiederum der regelmässige Gewölbebau mit Keilsteinen. — Sonst sind, als gewölbte Anlagen, zunächst besonders einige alte Gräber im mittleren Etrurien und eine merkwürdige Cisterne in Volterra, aus drei, von Pfeilerstellungen getragenen Tonnengewölben bestehend,[2] zu nennen.

Im Allgemeinen scheint es zwar, dass man sich des Gewölbes mehr seiner technisch vortheilhaften Construction wegen bedient, als dass man die Bogenlinie zu einer eigentlich ästhetischen (künstlerischen) Wirkung auszubilden gestrebt habe. Und allerdings ist dies für den künstlerischen Charakter der Etrusker sehr bezeichnend. Gleichwohl konnte es nicht ausbleiben, dass man diese Weise der Construction auch für den wirklichen Freibau anwandte, und dass man somit, fast nothgedrungen, zu einer gewissen Ausbildung der Bogenform im künstlerischen Sinne gelangte. Den vorhandenen Denkmälern gemäss fand dies vornehmlich an den Thoren statt, für deren Erbauung sich die breite Sprengung des Gewölbebogens besonders empfehlen musste. Hochalterthümlich erscheint unter den etruskischen Thoren namentlich das von Volterra,[3] das sehr schlicht und massig aufgeführt ist und nur in den etwas feineren Kämpfergesimsen eine spätere Restauration (die indess mehr einen spät-etruskischen, als römischen Charakter hat) zu verrathen scheint. Der Schlussstein an dem Bogen dieses

[1] Vergl. Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, I, S. 152, ff. Die Gründe gegen die Annahme einer späteren Erbauungszeit der Cloaken sind hier sehr einleuchtend auseinandergesetzt.

[2] *Gori, Museum Etruscum*, I, t. 11 — 13.

[3] *Micali*, a. a. O., t. 7, 8.

Thores und die Steine zunächst über den Kämpfern sind mit grossen und schweren menschlichen Köpfen, die mächtig hervorragen, geschmückt, — eine rohe Weise der Dekoration, gleichwohl höchst bedeutsam, sofern nemlich in deren Anordnung die Hauptmomente der Bogenbildung, Beginn (zugleich Widerlage) und Schluss, auf bestimmte Weise durch ein rein ästhetisches Mittel hervorgehoben sind. Aber auch dies Princip ist, soweit wir urtheilen können, bei den Etruskern (und ebenso bei den Römern) nicht weiter ausgebildet worden. Wie dies Thor den späteren Bewohnern von Volterra selbst schon als das Werk eines hohen Alterthums, gewissermaassen als ein Werk mythischer Vorzeit, erschien, bezeugt der Umstand, dass es sich auf einer der volterranischen Aschenkisten, bei der Darstellung einer mythischen Kampfscene, nachgebildet findet. Sonst werden auch häufig auf den Aschenkisten bogenförmige Thore vorgestellt (doch stets ohne Andeutung jener Köpfe), besonders da, wo der Zugang zur Unterwelt bezeichnet werden soll. Dieser Umstand lässt wenigstens erkennen, dass den Künstlern der späteren Zeit die Form des Bogens im Allgemeinen, und namentlich, wo es die Andeutung unterirdischer Bauten galt, sehr geläufig war.

Zwei andre etruskische Thore haben sich zu Perugia erhalten. An ihnen erscheint eine ungleich reichere und feinere Dekoration, die auf eine beträchtlich spätere Zeit deutet, die aber bereits den Formen der griechischen Architektur nachgeahmt ist. Doch sind die letzteren hier wesentlich anders behandelt, als etwa an den Thoren und Triumphpforten der römischen Kunst: theils tritt das griechische Element einfacher und schlichter, eben nur als eine Dekoration hinzu, theils entspricht diese Dekoration der Weise, wie auch sonst die griechischen Formen von den Etruskern behandelt werden. Das eine von diesen Thoren, das sogenannte Thor des Augustus, steht noch aufrecht. Der Bogen desselben ist ohne weitere Zierde und nur von einem einfachen Kehlleisten als Archivolte umfasst. Drüber jedoch erhebt sich ein, etwas barbarisirt griechischer Schmuck: eine Art dorischen Frieses, der aber statt der Triglyphen kurze ionische Pilaster hat; oberwärts noch ein andrer, leichterer Bogen und schlanke Pilaster zu dessen Seiten. Das andre Thor ist die sogenannte Porta Marzia. Von ihm ist nur noch der Bogen mit seinen Verzierungen übrig, indem das Thor bei dem Bau der Citadelle von Perugia (im J. 1540 n. Chr., unter Papst Paul III.) abgebrochen und jener Bogen in eine der Aussenmauern der Citadelle eingesetzt wurde. Die Archivolte des Bogens hat eine schön bewegte Formation (eine Welle

von eigenthümlich vollem Profil, das der Bewegung der Bogenlinie wohl angemessen zu sein scheint). Zu den Seiten des Bogens steigen Pilaster mit einer Art korinthischen Kapitäles empor; zwischen der oberen Hälfte dieser Pilaster läuft, gewissermaassen als Fries über dem Bogen, eine Reihe kleinerer Pilaster hin; diese sind durch Gitter verbunden, über denen theils Pferdeköpfe, theils menschliche Halbfiguren emporragen. Die ganze Dekoration ist mit Geschmack angeordnet und durchgebildet; nächst den einfacheren Bögen der Wasserleitung am Windethurm zu Athen dürfte sie, unter den erhaltenen Monumenten des Alterthums, das interessanteste Beispiel für eine mehr griechische als römische Behandlung der Bogenform abgeben.

So treten uns in der etruskischen Kunst der Gewölbebau mit Keilsteinen und die Bogenform zuerst in ihrer Bedeutsamkeit entgegen. Es ist möglich, dass die Erfindung der wirklichen Gewölbeconstruction schon früher (etwa von den Aegyptern [1]), gemacht worden ist; doch erscheint sie nirgend anders in einer irgend bemerkenswerthen Ausdehnung, und namentlich hat sie vor den Etruskern nirgend zu einer ästhetischen Ausbildung Anlass gegeben. Zugleich ist kein Grund vorhanden, ihnen, falls sich auch vollkommen gesicherte Zeugnisse einer älteren Anwendung dieser Construction vorfinden sollten, desshalb das Recht der Erfindung streitig zu machen, da eine solche sehr füglich an verschiedenen Orten, unabhängig von einander, statt finden konnte; jedenfalls aber gehen sie darin den Griechen voran, bei denen Democritus erst gegen das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. den Bogenbau mit Keilsteinen erfunden haben soll. Und wenn wir ferner in andern Ländern die — von der Construction unabhängige — Form der Gewölblinie vorfinden, wie in den altgriechischen Thesauren, in den ägyptischen Felsengräbern und vornehmlich in den indischen Felsbauten (in denen der Buddhisten); so erscheint doch auch hier diese Form mehr oder weniger als eine zufällige und namentlich hat sie nirgend zu einer, für das Aeussere wirksamen Ausbildung Anlass gegeben. So erklärt es sich denn auch, dass wir bei den Bauten der Römer da, wo die erhaltenen Monumente uns in grösserer Bedeutsamkeit entgegentreten (bei denen aus dem Beginn der Kaiserzeit), den Gewölbe- und Bogenbau plötzlich in höchst umfassender Anwendung und Ausbildung vorfinden. Die Etrusker somit sind es, bei denen wir die Keime des neuen architektonischen Princips, welches die Architektur auf einen ungleich höheren Grad der Entwickelung erheben sollte, zu suchen haben. Doch waren

[1] Vergl. den ersten Abschnitt, Kap. IV, §. 8, Anm.

so wenig sie, als die Römer im Stande, dies Princip in seiner vollen ästhetischen Bedeutsamkeit zu erkennen. Die freie, selbständige Entwickelung der aufstrebenden Bogenform blieb dem germanischen Geiste vorbehalten, und erst in dem Dome von Köln sollte sie ihre Verklärung finden. Wohl aber leitet, von den ältesten Werken der Etrusker bis zu den Bauten des germanischen Mittelalters, eine ununterbrochene Kette künstlerischer Bestrebungen hinüber.

§. 4. Die etruskischen Grabmäler.

Es ist schon im Vorigen angedeutet worden, dass die Bogenform, trotz ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit, in der etruskischen Architektur gleichwohl, und namentlich wo diese auf rein monumentale Zwecke hinarbeitete, keine sonderlich ausgedehnte Anwendung gefunden hat. Im Gegentheil steht sie hier den übrigen Formen noch als eine, fast fremdartige gegenüber. Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der letzteren, die indess wiederum in sehr beachtenswerther Eigenthümlichkeit erscheinen.

Unter den erhaltenen Monumenten der etruskischen Architektur haben (mit Ausnahme der vorgenannten) vornehmlich die Grabmäler eine höhere Bedeutung. Sie sind zum Theil in einer grossartigen Weise ausgeführt. Unter ihnen sind besonders drei Gattungen zu unterscheiden, an denen sich, wie es scheint, die verschiedenen Stufen der künstlerischen Entwickelung charakterisiren.

Die erste Gattung der Grabmäler schliesst sich unmittelbar dem niedrigsten Stande künstlerischer Entwickelung an; vielleicht darf man auch in ihr wiederum die Aufnahme jener alt-pelasgischen Culturmonumente erkennen. Sie ist aus der Form der rohen Erdhügel hervorgegangen und scheint häufig noch an dieser Form festgehalten zu haben, indem man dem Erdhügel nur einen kreisrunden, aus Steinen sorgfältig gearbeiteten Untersatz zufügte. (Ein Monument solcher Art, aus der griechischen Urzeit, ist bereits oben, S. 132, genannt worden.) Dann aber ging man aus dieser Form, während sich bei andern Völkern daraus die vierseitige Pyramide entwickelte, zu der von kegelförmigen, zuweilen in Stufen sich erhebenden Bauten über. Auch entwickelte man diese Anlage noch weiter, indem man mehrfache Bauten solcher Art auf einem gemeinsamen Untersatze vereinigte. Zuweilen wurden diese Werke in mächtigen Dimensionen aufgeführt, zuweilen (wohl in späterer Zeit) aber auch nur nach kleinem Maasse.[1]

[1] Vergl. besonders: *Monumenti inediti dell' instituto di corrispondenza archeologica, t. 41.*

Unter den, im Obigen genannten hochalterthümlichen Werken scheinen bereits die Nuraghen von Sardinien hieher zu gehören. Im eigentlich etruskischen Lande sind zunächst mehrere kreisrunde Unterbauten hügelförmiger Monumente zu nennen, die sich in der Necropolis von Tarquinii erhalten haben und deren Brüstungsmauern mit Gliederungen von einfachem aber kräftigem Profil versehen sind. Ein andres Monument, ebendaselbst, erhebt sich als treppenförmiger Kegel. — Andre kreisrunde Unterbauten finden sich in der Necropolis von Viterbo; über einem derselben, am Eingange des Thales von Castel d'Asso, scheint sich ebenfalls ein Stufen-Kegel erhoben zu haben. — Vor allen bedeutend aber ist das Monument in der Necropolis von Vulci, welches den Namen der Cucumella führt.[1] Sie bildet einen kreisrunden Unterbau von mehr als 200 Fuss im Durchmesser; in der Mitte ragt ein viereckiger Thurm, gegenwärtig etwa 30 Fuss hoch, empor, zu seiner Seite ein kegelförmiger Thurm; vermuthlich war jener viereckige Thurm ursprünglich von vier Kegelthürmen umgeben. Bei den bisherigen Aufgrabungen der Cucumella (die leider nur, wie es scheint, noch wenig umfassend gewesen sind) haben sich mancherlei Reste architektonischer und dekorirender Details gefunden, die auf eine reiche Ausbildung der Gesammtanlage schliessen lassen. Diese architektonischen Details, namentlich die Säulenformen, werden weiter unten, bei dem Tempelbau der Etrusker, näher in Betracht zu ziehen sein. Ein andrer kreisrunder Unterbau, der vermuthlich einen Kegelthurm trug, findet sich in der Nähe der Cucumella; er wird la Rotonda genannt. — Als späte Nachahmung dieser alterthümlichen Form sind ein Paar kleine kegelförmige Monumente in der Necropolis von Volterra zu nennen, die sich über quadraten Grundflächen von nur neun Fuss Breite erheben.[2]

Zu den Monumenten dieser Gattung gehört ferner das sogenannte Grabmal der Horatier und Curiatier bei Rom, das über einem viereckigen Unterbau fünf kegelförmige Spitzsäulen, die mittlere von stärkerer Dimension, enthält. Aehnliche Grabmonumente, wie dies, sieht man auch auf den Reliefs etruskischer Aschenkisten dargestellt. — Endlich liegt das Princip solcher Anlagen dem Bericht, den wir über das colossale Grabmal des Etruskerfürsten Porsenna besitzen,[3] zu Grunde; dieser Bericht ist

[1] *Mon. ined.*, a. a. O. — *Micali*, a. a. O., t. 62.

[2] *Inghirami, annali dell' inst. di corr. arch. IV, p. 20, ff.*

[3] Bei Plinius, H. N. XXXVI, 19, 4. Vergl. u. a. Müller's Etrusker, II, S. 224.

indess auf eine Weise ins Mährchenhafte und Phantastische übertrieben, dass es sehr überflüssig sein dürfte, denselben wörtlich zu nehmen oder gar, wie freilich von vielen gelehrten Männern geschehen ist, Restaurationen nach den einzelnen Angaben, die er enthält, zu entwerfen.

Die zweite Gattung der Grabmäler, wesentlich verschieden von den vorgenannten, besteht aus architektonischen Façaden, zu denen man die Wände der Felsen ausgemeisselt hat. Solche Monumente finden sich an mehreren Orten; sehr zahlreich in den Necropolen der etruskischen Orte Orchia (heute Norchia genannt) und Axia (heute Castel d'Asso oder Castellaccio), beide unfern von Viterbo.[1] Hier sind die Seitenwände der Thäler, welche zu den Begräbnissstätten dienen, ganz in diese architektonischen Formen umgestaltet. Ein eigenthümlich ausgebildeter Styl spricht sich in ihnen aus; sie sind die einzigen Monumente, die uns einen näheren Begriff von der besonderen Weise der Bildung und Behandlung der Formen bei den Etruskern geben. Die Façaden sind im Wesentlichen einfach gestaltet, zunächst auffallend durch die schräge (pyramidalische) Neigung der Wände, worin ein gewisses orientalisches oder, wenn man will, ägyptisches Element anzuklingen scheint, obgleich sonst mit ägyptischer Formenbildung keine Verwandtschaft wahrzunehmen ist. Ein, zumeist reich zusammengesetztes und sehr hohes Kranzgesims bildet die Bekrönung dieser Façaden. Eine starke Platte, durch ein Paar Zwischenglieder von der Fläche der Façade getrennt, erscheint als der Haupttheil des Kranzgesimses; darüber erhebt sich noch ein besondrer Aufsatz, als dessen Hauptglied eine Art umgekehrter Welle oder ein grosser Viertelstab erscheint und dessen Bekrönung wiederum eine kleinere Platte bildet. Alle Glieder von bewegter Formation, die hiebei vorkommen, sind eigenthümlich voll und derb gestaltet, fern von der straffen Elasticität der griechischen Gliederformation; durch den Vorgang solcher Bildungen erklärt sich, wenn auch nur zum Theil, die derbere und schwerere Weise, in welcher zu den Zeiten der römischen Kunst die griechischen Architekturformen umgewandelt worden. An der Vorderseite der Grabfaçaden ist eine Thür dargestellt, der griechischen Thürbildung

[1] *Inghirami, Monumenti etruschi, IV.* — Wichtiger: *Monum. ined. dell' inst. di corr. arch., t. 60, ff.;* und *Orioli,* in den *Annali dell' inst., V., p. 18, ff.*

ähnlich, doch wiederum auf eigenthümliche und jener Gliederformation entsprechende Weise behandelt. Diese Thür bildet aber nicht den Eingang in das Grab; vielmehr ist letzterer unter dem Fusse des Monumentes angebracht und stets verdeckt. Die Grabkammern sind zumeist nur klein. Einige Façaden zeigen ein doppeltes Geschoss, indem zwei Thüren übereinander angebracht und durch einen Balkon-artigen Vorsprung voneinander getrennt sind. Auch kommt der Fall vor, dass zu den Seiten der Façade eine Art schmaler Flügel, ebenfalls mit den Darstellungen von Thüren versehen, vorspringen. — Der Gesammteindruck dieser Monumente ist der eines feierlichen Ernstes, der durch ihre einfache Hauptform ebenso, wie durch das imponirende Kranzgesims hervorgebracht wird.

Zwei der Monumente in der Necropolis von Orchia sind wiederum ganz abweichend von den übrigen; sie zeigen eine Nachahmung von den Façaden griechisch-dorischer Tempel, gehören somit ohne Zweifel den jüngeren Zeiten der etruskischen Kunst an. Doch sind die griechischen Formen hier ziemlich willkührlich und ohne eigentliches Verständniss gebildet. Am auffallendsten ist die weitläuftige Stellung der Säulen und Pfeiler, welche frei ausgemeisselt die Gebälke trugen und gegenwärtig zwar verschwunden sind, doch noch die Spuren ihrer Stellung nachgelassen haben. So scheint das eine Monument, dessen Fries 16 Triglyphen zählt, nur zwei Säulen *in antis* gehabt zu haben; das andre, ursprünglich etwa mit 22 Triglyphen, bildete sogar nur einen viersäuligen Prostyl (falls nicht die Säulen auf den Ecken gedoppelt waren). Diese weitläuftige Säulenstellung ist um so auffallender, als die Giebel sehr hoch sind (beinah = $^{1}/_{6}$ der Säulenhöhe), somit eine schwere Last bilden. Beides, die Säulenstellung und die Giebelhöhe, scheint aber durch die Eigenthümlichkeiten des etruskischen Säulenbaues (über den weiter unten das Nähere) veranlasst zu sein.

An einigen Orten, wie zu Toscanella, Sutri, Bomarzo,[1] sind die Grabkammern ebenfalls in senkrechte Felswände eingemeisselt, doch äusserlich nur durch eine sehr mässige Verzierung des Einganges ausgezeichnet.

Die dritte Gattung der Grabmäler besteht aus solchen, die äusserlich keine weitere Bezeichnung tragen, die vielmehr ganz als unterirdische, in den Tuffstein eingegrabene erscheinen.

[1] *Mon. ined. dell' inst., t. 40.*

Bei ihnen kommt somit nur die architektonische Anordnung des Inneren, die hier jedoch zumeist bedeutsamer ist, als bei den vorgenannten Monumenten, in Betracht. Ein schmaler Gang oder eine Treppe führt gewöhnlich in diese Gräber hinab, zunächst zu einem Vorraum von etwas grösserer Ausdehnung (dem Atrium der etruskischen Häuseranlage entsprechend), an dessen Seiten sich die Grabkammern, in der Regel symmetrisch geordnet, anschliessen. Bisweilen sind in diesen Räumen kurze Pfeiler (viereckig, mit einfachen Deckgesimsen) zur Unterstützung der Decke stehen geblieben. Die Decken sind entweder flach oder in giebelförmiger Schräge, selten in einer gewölbartigen Linie gearbeitet; zuweilen sieht man an ihnen die Nachahmung hölzernen Sparrwerkes dargestellt. Die Gräber solcher Art sind sehr zahlreich, die interessantesten sieht man in der Necropolis von Vulci; namentlich ist eins derjenigen, die seither an diesem Orte aufgegraben sind, von eigenthümlicher Schönheit.[1] Das Sparrwerk der Decke ist hier zum Theil mit grosser Zierlichkeit gearbeitet. In dem einen Gemach dieses Grabes bildet die Decke, über einer oblongen Grundfläche, ein flaches halb-kuppelförmiges Gewölbe, wobei jedoch die Nachahmung der Holzconstruction wiederum insofern beibehalten ist, als die nach dem Mittelpunkt zusammenlaufenden Sparren gewissermaassen die Hauptrippen des Gewölbes bilden, während die andern über diesen in concentrischen Halbkreisen umhergeführt sind, — eine Anordnung, die von ästhetisch wohlgefälliger Wirkung und für die Form des Kuppelgewölbes (obschon auch sie dem Princip des Gewölbes nicht vollständig entspricht) wenigstens passender ist, als die in der römischen Kunst vorherrschende Weise der Kassettirung.

§. 5. Die etruskischen Tempel und andre Bauanlagen.

An den etruskischen Tempeln hatte sich ein eigenthümlicher Säulenbau entwickelt. Doch sind keine Reste von solchen Werken auf unsre Zeit gekommen; wir kennen ihre Anlage und architektonische Ausbildung vornehmlich nur aus der Anweisung, welche Vitruv zur Aufführung von Tempeln dieser Gattung (deren Styl von der späteren römischen Architekturschule, mehr und missverstandener aber noch von den Schulen der neueren Zeit, als eine besondre Ordnung — die toskanische — neben die Style der griechischen Architektur gesetzt ward) hinterlassen hat.[2] Hieraus geht

[1] *Mon. ined. dell' inst., t. 41.*

[2] Vitruv, IV, c. 7.

hervor, dass der etruskische Tempel dem griechischen insofern ähnlich war, als er aus einer Cella (oder mehreren Cellen) und einer Säulenhalle bestand und ebenfalls mit einem Giebel gekrönt war. Doch hatten die Verhältnisse, grösstentheils auch das architektonische Detail, viel Abweichendes von der griechischen Bauweise. Der Grundplan des etruskischen Tempels näherte sich einem Quadrat (das Verhältniss der Breite zur Länge = 5 zu 6); er wurde in zwei Hälften getheilt, von denen die vordere die frei vortretende Säulenhalle, die hintere das eigentliche Heiligthum enthielt; letzteres bestand in der Regel aus drei Cellen, eine breitere in der Mitte, zwei schmalere an den Seiten, oder es waren, statt dieser schmaleren Seiten-Cellen, auch hier Säulenhallen angeordnet. Die Säulen standen in weiten Entfernungen voneinander, dabei hatten sie ein ziemlich schlankes Verhältniss (Vitruv bestimmt 7 untere Durchmesser zu ihrer Höhe); sie hatten eine aus Plinthe und Pfühl gebildete Basis und ein Kapitäl, welches als dem dorischen ähnlich bezeichnet wird. Das Gebälk war aus Holz gebildet; es hatte, — den grossen Zwischenweiten der Säulen gemäss, — keinen eigentlichen Fries; statt dessen traten über dem Architrav die Köpfe der Querbalken (wohl consolen-artig) vor und trugen einen weitvorspringenden Sims. Die Giebel hatten eine verhältnissmässig bedeutende Höhe. In dieser ganzen Anordnung scheint sich kein edles durchgebildetes künstlerisches Gefühl auszusprechen; Vitruv bezeichnet die Bauweise, gewiss sehr charakteristisch, als „niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig." Einseitige Befolgung, theils ritueller Vorschriften, theils der technischen (Holz-) Construction scheint die künstlerische Entwickelung der Architektur gehemmt zu haben. Doch ward dabei insgemein ein reicher Schmuck bildnerischer Zierden aus gebranntem Thon und aus Bronze, angewandt.

Einer der wichtigsten Tempel dieser Art war der der capitolinischen Gottheiten zu Rom, der unter der Herrschaft der tarquinischen Fürsten gebaut wurde (begonnen um 600, doch erst 49 v. Chr. vollendet). Er hatte im Umfang 800 Fuss (192½ F. in der Breite, 207½ F. in der Länge), drei Reihen Säulen in der Vorderhalle, auch Säulenreihen an den Seiten, und drei Cellen, welche dem Jupiter, der Juno und Minerva geweiht waren. Von den riesigen Substructionen, durch welche der eine von den Gipfeln des Capitols zur Anlage dieses Tempels zugerichtet werden musste, und die wiederum das Mächtige der alt-etruskischen Unternehmungen erkennen lassen, liegen noch einzelne Reste, namentlich im Garten des Palastes Caffarelli, zu Tage. Der Tempel

selbst wurde in späterer Zeit mehrfach neugebaut. — Ebenso war auch der im Jahre 491 geweihte Tempel der Ceres, des Bacchus und der Proserpina zu Rom ein Gebäude nach etruskischer Art.

Das allgemeine Verhältniss der etruskischen Tempelfaçade dürften uns die obenbesprochenen, zwar halb dorischen, Monumente von Orchia vergegenwärtigen. Für das Detail sind besonders einige, auf der Cucumella von Vulci gefundene Säulenreste wichtig.[1] Die Kapitälform ist hier der griechisch-dorischen verwandt; der Echinus ist stark ausgeladen, die Ringe laufen aber nicht um den unteren Rand des Echinus, sondern um den Hals der Säule. Die Basis besteht aus einem grossen, wenig elastisch gebildeten Pfühl; über und unter demselben eine kleine Platte; sie hat einen entschieden alterthümlicheren Charakter, als die sogenannte toskanische Basis der römischen Architektur (die auch schon an einzelnen später griechischen Bauten der italischen Lande, z. B. an dem sogenannten Tempel der Ceres zu Pästum, gefunden wird). — Andre erhaltene Reste etruskischer Säulen-Architektur tragen bereits das Gepräge des römischen Geschmackes. Sonst sind für die Anschauung ihrer Bildungsweise und ihrer Verhältnisse auch einige kleine, in der Form von Architekturen gestaltete Aschenkisten nicht unwichtig.[2] Was im Uebrigen aber auf den Aschenkisten an architektonischen Details und Dekorationen vorkommt, zeigt zumeist nur eine willkührliche und verdorbene Nachahmung des griechischen Styles.

Von Gebäuden, die für öffentliche Spiele errichtet wurden, sind in Etrurien mancherlei Reste übrig geblieben. Es scheint, dass hier wiederum die Nachahmung der griechischen Sitte den Anlass gegeben hat. So finden sich mehrere Ruinen von Theatern, das bedeutendste zu Fiesole. Die Amphitheater, für die Schau der blutigen Gladiatorenspiele eingerichtet, scheinen bei den Etruskern entstanden, bei den Römern aber erst bedeutsamer ausgebildet zu sein; auch von solchen sind mehrere Ruinen vorhanden. So wird auch der Anlage des Circus, — dem griechischen Hippodrom entsprechend, bereits bei den Etruskern gedacht; in Rom wurde durch den ersten tarquinischen Fürsten, Tarquinius Priscus, ein Circus angelegt. Das Nähere über die Eigenthümlichkeit

[1] Mon. ined. dell' inst., t. 41.

[2] Beispiele bei *Micali*, *t. 57, 72*; *Inghirami*, *IV*, *t. 2.*

dieser Anlagen wird bei der Betrachtung der römischen Architektur folgen.

Endlich gehört den Etruskern die erste Ausbildung der, von der griechischen abweichenden, italischen Häuseranlage an. Sie unterscheidet sich von jener durch einen mehr nordischen Charakter; an die Stelle des offenen Säulen-Hofes, um den sich in der Anlage des griechischen Hauses die Gemächer umherreihen, tritt hier ein mehr geschlossener Raum, der oberwärts zwar auch gegen den Himmel zu geöffnet ist, bei dem aber diese Oeffnung (das *Impluvium*, so genannt, weil es den Tropfenfall der umliegenden Dächer aufnimmt,) einen verhältnissmässig geringen Durchmesser hat. Dieser Raum wird in der italischen Hausanlage, mit einem etruskischen Worte, Atrium benannt; die einfachste Gattung desselben nannten die Römer, mit doppelter Bezeichnung seines Ursprunges, das tuscische (etruskische) Atrium. Eine solche Unterscheidung war nöthig geworden, seit man dasselbe zum Theil reicher ausgebildet und namentlich Säulenstellungen zur Unterstützung der Decke angewandt hatte, wodurch das Atrium sich freilich dem griechischen Hofe mehr oder weniger annäherte.

§. 6. Die etruskische Sculptur.

In der etruskischen Architektur traten uns einige Monumente entgegen, in denen sich der Charakter des Volkes in seiner selbstständigen Eigenthümlichkeit auszusprechen schien. In der bildenden Kunst, so zahlreiche Denkmäler derselben sich auch erhalten haben, ist es schwieriger, dieser Eigenthümlichkeit nachzugehen, indem wir dieselbe hier fast überall schon, auch bei den Arbeiten, die ein alterthümliches Gepräge haben, durch griechischen Einfluss gebrochen sehen. Dennoch finden wir in diesen Werken das griechische Element der Kunst mehrfach auf so besondre Weise modificirt, finden wir in ihnen (neben einzelnen orientalischen Anklängen) wenigstens einzelne Motive so eigenthümlicher Auffassung, dass wir auch in diesem die ursprüngliche Anlage des etruskischen Kunstgeistes mehr oder weniger deutlich zu erkennen vermögen.

Unter den alterthümlichen Werken etruskischer Sculptur sind zunächst einige Reliefs in Stein anzuführen, die sich an Grabpfeilern, vornehmlich aber an den Seiten kleiner viereckiger Altäre und altarähnlicher Aufsätze vorfinden; die letzteren stellen Festzüge, Tänze, Leichenfeierlichkeiten u. dergl. dar. Der Styl dürfte etwa dem altgriechischen parallel zu stellen sein, doch unterscheidet er sich von diesem mehrfach durch eine Weise der Auffassung, die dem orientalischen Geiste verwandt erscheint; die

Behandlung der menschlichen Gestalt, und mehr noch die der Gewandung, erinnert nicht selten an die Sculpturen von Persepolis. Zugleich ist die Composition in diesen Reliefs mehrfach von der der altgriechischen Reliefs abweichend. Es herrscht hier nicht so durchgehend, wie dort, das Bestreben vor, jede einzelne Gestalt vollständig zu entwickeln; es zeigt sich mehrfach eine gewisse gruppen-artige Anlage, — es ist, neben dem reinen plastischen Princip, ein eigenthümlich malerisches Princip, wenn zunächst auch nur in dunkeln Anfängen, wirksam. Bedeutender erscheint das letzte an den spätesten etruskischen Sculpturen, von denen weiter unten die Rede sein wird.

Die umfassendste Thätigkeit der etruskischen Bildner gehört der Arbeit in Thon (namentlich in gebranntem Thon), sowie dem, damit in unmittelbarer Verbindung stehenden Erzguss und der Metallarbeit überhaupt an. In Thon waren ursprünglich die sämmtlichen Bildwerke gearbeitet, die sowohl zur Zierde der Tempelarchitektur dienten, als zur Verehrung in den Tempeln aufgestellt waren. Ueber dem Giebel des capitolinischen Tempels zu Rom erhob sich ein thönernes Viergespann, zu Veji gearbeitet; in der Mittelcelle des Tempels stand eine thönerne Statue des Jupiter, deren Gesicht an den hohen Festtagen mit rother Farbe überstrichen ward (was freilich kein günstiges Vorurtheil, so wenig für die Feinheit der Arbeit, als für den künstlerischen Geschmack überhaupt, erweckt). Die ebengenannte Statue war von einem Volsker, Turrianus, gearbeitet, vermuthlich einem Schüler etruskischer Künstler. Als erhaltene Arbeiten volskisch-etruskischer Kunst sind mehrere alterthümliche Thonreliefs, die sich zu Velletri gefunden haben und vermuthlich den Fries eines kleinen Tempels bildeten, zu nennen; sie befinden sich gegenwärtig im Museum von Neapel. Die Arbeit an diesen Reliefs ist roh; Composition und Styl stehen dem altgriechischen ziemlich nahe. — In bedeutender Ausdehnung zeigt sich die etruskische Thonbildnerei in der Fabrikation der verschiedenartigsten Gefässe, die oft zwar in bizarren Formen und mit barocken Ornamenten ausgeführt, nicht selten jedoch auch in einer edleren Weise gestaltet sind. In den Gräbern ist uns ein grosser Vorrath von solchen Arbeiten erhalten. Unter diesen sind vornehmlich zwei Gattungen merkwürdig, deren bildliche Zierden ein sehr alterthümliches Gepräge tragen und die sich zumeist in den Gräbern von Chiusi vorfinden. Die eine Gattung besteht aus Aschengefässen, deren Deckel in der Form eines menschlichen Kopfes gebildet ist. Diese Köpfe zeichnen sich, bei alterthümlicher Behandlung, durch eine auffallend individualisirende Auffassung aus;

vermuthlich sind es Portraitbilder, und es dürfte eine solche Richtung auf unmittelbare Portraitwahrheit einen der charakteristischen Unterschiede zwischen etruskischer und griechischer Bildnerei ausmachen. Die zweite Gattung sind Gefässe von ungebrannter schwarzer Erde, denen man kleine Reliefdarstellungen mit Stempeln aufgeprägt hat. Mehrfach kommen übrigens auf diesen alterthümlichen Gefässen gewisse phantastische Vorstellungen vor, welche den Bildungen orientalischer Kunst (namentlich den geschnittenen Steinen der persisch-babylonischen Kunst) nachgeahmt zu sein scheinen. — Die plastischen Darstellungen auf andern Gefässen sind zumeist Nachahmungen der späteren griechischen Kunst.

Aus der Arbeit in Thon entwickelte sich der Erzguss; in den Werken solcher Art erreichte die etruskische Bildnerei ihre höchste Entwickelung; auch sind uns von solchen sehr wichtige Beispiele erhalten. Bronzearbeiten, zumeist vergoldete, verdrängten die alterthümlichen, aus Thon gebrannten Tempelzierden. Eherne Standbilder erfüllten die etruskischen Städte; das einzige Volsinii zählte deren an zweitausend, als es, im J. 265 v. Chr., von den Römern erobert ward. Unter den erhaltenen Arbeiten in Bronze findet sich manches Alterthümliche, z. B. die merkwürdigen phantastischen Relief-Darstellungen, welche zur Zierde eines Wagens dienten und bei Perugia gefunden wurden (gegenwärtig zum grösseren Theil in der Glyptothek von München). Bedeutsamer sind zwei alterthümliche Thierfiguren, die bei strenger Behandlung ein ungemein kräftiges Leben entwickeln: eine Wölfin in der Gallerie des Capitols (vermuthlich das, im J. 294 v. Chr. bei dem ruminalischen Feigenbaum zu Rom errichtete Monument; die an der Wölfin säugenden Zwillinge, Romulus und Remus, sind eine moderne Ergänzung) und eine Chimära in der Gallerie von Florenz. An den Statuen von menschlicher Bildung bemerkt man häufig ein sorgfältiges Eingehen auf den natürlichen Organismus, der sich jedoch nur selten zu einem freieren, edleren Leben entfaltet; es ist vielmehr zumeist etwas Befangenes, Aengstliches in der Gesammt-Erscheinung dieser Statuen, was mehrfach noch die Nachwirkung alterthümlicher Auffassungsweise erkennen lässt. In solcher Art ist besonders die grosse Zahl der, zum Theil zwar rohen, Bronzestatuetten gearbeitet, die sich in Etrurien häufig finden und an denen vornehmlich der Boden von Perugia ergiebig ist. Unter den Arbeiten von grösserer Dimension sind als die bedeutenderen hervorzuheben: eine fast lebensgrosse Statue des Mars, zu Rom, kürzlich zu Todi gefunden;[1] — die Portraitstatue eines Redners,

[1] Schorn'sches Kunstblatt, No. 1838, No. 65.

mit der Namens-Inschrift Aule Meteli, in der Gallerie von Florenz, tüchtig gearbeitet, doch ohne sonderlichen Geist; — die anziehend naive Figur eines stehenden Knaben, der eine Gans im Arme trägt, im Museum von Leyden; — endlich eine vorzüglich schöne, den edelsten griechisch-römischen Arbeiten gleichstehende weibliche Gewandstatue, kürzlich zu Vulci gefunden, gegenwärtig in der Glyptothek zu München. Der Kopf dieser Figur fehlte; vermuthlich ist es die Portraitfigur einer römischen Kaiserin, somit schon den letzten Zeiten etruskischer Kunstübung angehörig.[1]

Der grösste Ruhm der etruskischen Bronzearbeit, wie auch der in edleren Metallen, bestand jedoch in der Verfertigung dekorativer Gegenstände, und schon in der höchsten Blüthezeit der griechischen Kunst ward den Etruskern in solchen Arbeiten der Preis zuertheilt. Prachtwagen und Prachtthrone, Waffenstücke, besonders Schilde, Kandelaber und Schalen, die mannigfaltigsten Schmuckgegenstände für die Kleidung der Männer und Frauen wurden von ihnen in reichlichem Maasse ausgeführt und durch den Handel über alle Lande verbreitet. Von solchen Arbeiten ist Vieles auf unsre Zeit gekommen. Indem dieselben mit dem Allgemeinen der griechischen Auffassungsweise eine Behandlung verbinden, die aus der den Etruskern eignen Neigung zum Grotesken und Phantastischen hervorgeht, gewinnen sie einen eigenthümlichen Reiz, der bei dekorativen Gegenständen ganz an seiner Stelle zu sein scheint und der auch das vorzügliche Wohlgefallen des Alterthums an diesen Arbeiten erklären dürfte. Eine besondre Gattung machen diejenigen Schmuck-Gegenstände aus, die mit gravirten Zeichnungen versehen sind; von diesen wird weiter unten die Rede sein.

Mit dieser Neigung der Etrusker zur dekorativen Kunst hängt es noch zusammen, dass auch die Kunst der geschnittenen Steine bei ihnen mannigfach gepflegt und ausgebildet wurde. Die erhaltenen Arbeiten solcher Art zeigen eine äusserst sorgfältige Technik. Die dargestellten Gegenstände gehören der griechischen Mythe an (mit etruskischer Umwandlung der hinzugefügten Namen); der Styl ist der altgriechischen Kunst mehr oder weniger nahe stehend, indem diese theils unmittelbar nachgeahmt wurde (wie in der berühmten Gemme der fünf Helden gegen Theben, im Berliner Museum), theils nur in der allgemeinen, zumeist etwas gewaltsamen Fassung der Gestalten bei freierer Durchbildung des Details sichtbar wird. — Den geschnittenen Steinen reihen sich

[1] Kunstblatt 1838, No. 86.

goldne Ringplatten mit gravirten Darstellungen an. In diesen ist wiederum eine phantastische, der orientalischen Kunst verwandte Richtung vorwaltend. — Die etruskischen Münzen sind ohne eigentlich künstlerische Bedeutung; sie zeigen in der Regel ein ziemlich rohes Gepräge.

Den spätesten Zeiten etruskischer Kunstübung gehören, bis auf wenige vereinzelte Ausnahmen, die Aschenkisten an, namentlich die aus Stein gearbeiteten, die man besonders zahlreich zu Volterra gefunden hat. Sie haben die Gestalt kleiner Sarkophage, sind an ihren Seitenflächen mit Hautrelief-Darstellungen, auf der Deckplatte mit den Figuren der Verstorbenen geschmückt und gewöhnlich bemalt oder auch vergoldet. Die Arbeit ist in der Regel handwerksmässig und ohne sonderlichen Geschmack ausgeführt. Doch gewähren diese Werke durch mancherlei Eigenthümlichkeiten ein besondres Interesse. Den Darstellungen griechischer Mythe schliessen sich hier sehr häufig die Gestalten der etruskischen Mythologie und die einer gedankenvollen Auffassung des Reiches der Unterwelt an, die, phantastisch und sinnig zugleich, den Blick in ein Gemüthsleben von eigner Tiefe eröffnen. Dabei verlässt die Composition zuweilen noch mehr als bei jenen alterthümlichen Steinsculpturen die gemessene plastische Weise, und das malerische Princip, — das des Zusammenwirkens auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, tritt im Einzelnen noch auffallender hervor. Es ist in alledem ein nicht ganz undeutlicher Anklang an die romantische Kunst der christlichen Zeit enthalten.[1] — Ist dies, und so auch der Beginn des Bogenbaues bei den Etruskern, vielleicht als das erste Vortreten des nordischen Kunstgeistes zu betrachten?

§. 7. Die etruskische Malerei.

Von der etruskischen Malerei ist uns einige nähere Anschauung als von der der Griechen erhalten. Diese betrifft vornehmlich die Wandmalereien, welche man in vielen Gräbern Etruriens, vornehmlich in denen von Tarquinii, zur inneren Ausschmückung angewandt findet. Die Gegenstände dieser Malereien beziehen sich durchweg auf ihre Bestimmung; es sind theils Darstellungen der Leichenfeier, die zu den mannigfachsten und lebendigsten Situationen Anlass geben; theils solche, welche auf das Leben nach dem Tode, dem etruskischen Glauben gemäss, hindeuten und hierin wiederum jenen romantischen Zug verrathen. Ihre Ausführung

[1] Vergl. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 71, ff.

ist insgemein sehr einfach: lichte, bunte Farben, die rein und unvermischt, mehr mit Rücksicht auf eine wohlgefällige Harmonie der Farben, als mit vorwaltendem Streben nach Naturwahrheit, aufgetragen sind. Der Styl der Zeichnung lässt verschiedene Stufen der Entwickelung erkennen. Theils sind die Gestalten einfach und tüchtig, in einer Weise, die den griechischen Vasenbildern des strengen Styles verwandt ist, gezeichnet und sorgfältig ausgeführt; theils sind sie flüchtiger und in einer manierirten Weise, der orientalischen Kunst (gewissermaassen den indischen Malereien) sich annähernd gearbeitet; theils ist die Zeichnung vollkommner ausgebildet, doch in jener mehr nüchternen Weise, welche die Leistungen der römischen Kunst charakterisirt.

Die Gefässmalerei, nach dem Vorbilde der griechischen, ist bei den Etruskern ebenfalls zur Anwendung gekommen. Indess sind diejenigen Arbeiten dieser Art, die als ächt etruskische anerkannt werden dürfen, weder in Bezug auf ihre Anzahl, noch auf ihr künstlerisches Verdienst ausgezeichnet. Die Behandlung derselben ist fast durchgehend sehr roh.

Zu den interessantesten Werken etruskischer Kunst gehören dagegen schliesslich die gravirten Zeichnungen, die sich auf der Rückseite von bronzenen Spiegeln (sonst Pateren genannt), auch auf bronzenen Kästchen (sogenannten mystischen Cisten, in welchen mehrfach solche Spiegel, sowie andre Schmuckgeräthe bewahrt wurden,) vorfinden. Das künstlerische Verdienst dieser Zeichnungen ist allerdings verschieden; manche von ihnen sind flüchtig und ziemlich styllos behandelt; zum Theil aber haben sie eine grosse und eigenthümliche Schönheit, welche der edelsten Kunstzeit würdig ist. Es zeigt sich in den letzteren eine geläuterte und klare Auffassung des griechischen Styles, wie auch die dargestellten Gegenstände wiederum zumeist der griechischen Mythe entnommen sind; gleichwohl fehlen dabei nicht ganz die den Etruskern eigenthümlichen Gestalten, und ebenso hat auch die künstlerische Behandlung ihr besondres Gepräge. Vornehmlich gilt dies von den Bildern der Spiegel, deren Composition insgemein eine in sich vollkommen abgeschlossene Gruppe bildet und der vorgeschriebenen Rundform sich auf die natürlichste und ungezwungenste Weise fügt. Es ist wiederum zu bemerken, dass hiebei das malerische Princip der Anordnung entschieden vorwiegt und dass dasselbe auch hier für die etruskische Kunst charakteristisch ist; denn bei einer blossen Linearzeichnung möchte man im Allgemeinen eine Sonderung der Figuren im plastischen Style (wie eine solche auf den griechischen

Gefässmalereien durchgehend zu finden ist) noch für nothwendiger halten als im Relief, da hier eben nur der Umriss der Gestalt, nicht aber die Masse der Form, für den Eindruck des Ganzen wirksam ist. Auch in den Zeichnungen der Bronzekästchen, die nicht durch einen so bestimmten Einschluss beschränkt sind, vielmehr eine freiere Ausbreitung der Composition verstatten, erscheint die malerische Compositionsweise vorherrschend.

Zehntes Kapitel.

Die Kunst bei den Römern.

Allgemeine Bemerkungen.

Die Römer waren ein Volk ohne eigentliche künstlerische Anlage. Was zu Rom in den ersten Jahrhunderten des Staates an künstlerischen Werken ausgeführt ward, verdankte man wesentlich den benachbarten Etruskern, sei es, dass die Arbeiten von etruskischen Künstlern eigenhändig gearbeitet wurden oder dass man der Lehre und dem Beispiel, welches die letzteren gaben, folgte; die wichtigsten Werke dieser Art sind im Vorigen namhaft gemacht. Ueberhaupt tritt bei den Römern, die ganze Entwickelungszeit ihres Staates hindurch, kein sonderliches Bedürfniss nach höheren, bedeutsameren Kunstwerken hervor; ihr Sinn war vorzugsweise auf die äusserlich praktischen Interessen des Lebens gerichtet, und nur die Unternehmungen, welche dahin einschlugen, erfreuten sich einer höheren Theilnahme von ihrer Seite.

Andre Erscheinungen aber treten uns in der späteren Geschichte der Römer, etwa seit dem Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr., entgegen. Von dieser Zeit ab breitete sich ihre Macht in raschem Fluge gewaltig aus; ehe drei Jahrhunderte verflossen waren, hatten sie die Herrschaft fast über den ganzen damals bekannten Theil der Welt erworben. Rom ward der Sitz dieser Herrschaft; zum Zeugniss derselben bedurfte es nunmehr eines grossartigen, in die Augen fallenden Schmuckes, wie solcher eben nur durch die Kunst beschafft werden kann. Dazu boten die Schätze der gesammten damaligen Welt, die in Rom zusammenflossen, ein schier unversiegliches Mittel; dazu lieferte die hochausgebildete Kunst, die von Griechenland aus bereits weit umher verbreitet war,

so würdige, als glanzvolle Formen. Und indem man diese Kunstformen und die Meister, welche dieselben darzustellen wussten, nach Rom hinüberzog, indem man ihren Bestrebungen, die jetzt dem eignen Ruhme galten, eine nähere Theilnahme schenkte, so entwickelte sich auch bei den Römern selbst Liebe zur Kunst, Kennerschaft und Geschmack. Rom ward jetzt zugleich der Sitz der classischen Kunst; hier gehören fortan die merkwürdigsten Schöpfungen derselben zu Hause; von hier aus breiten sie sich fortan über die andern Gegenden der alten Welt aus.

Freilich ist das innere Wesen der römischen Kunst gar ein andres, als das der griechischen Kunst. Bei den Griechen war sie der unmittelbare Ausdruck des Lebens; mit voller, frischer, und darum so tief ergreifender Naivetät hatten sie in der Kunst den ganzen Reichthum ihres Gefühles und ihrer inneren Anschauungen zur Erscheinung gebracht. Bei den Römern war die Kunst ein fremdartiges Gewächs. Unvermögend, sie in das innere Gefühl aufzunehmen, sie aus solchem Grunde in neuer Selbständigkeit emporspriessen zu lassen, konnte man sie hier zunächst nur mit dem Verstande begreifen, zumeist nur äusserlich auffassen, nur nach willkührlich abgezogenen Regeln neu gestalten. Bei den Griechen war die Kunst, indem sie das Höchste unmittelbar ausdrückte, die Herrin des Lebens gewesen; bei den Römern ward sie eine Dienerin. Trotz alledem aber würde man sehr irren, wenn man die römische Kunst lediglich nur als einen schwächeren Abglanz und Nachhall der griechischen betrachtete. Die Römer hatten die Kunst auf tausend neue Bedürfnisse anzuwenden. Sie gingen dabei vorzugsweise auf das Reale, auf das materiell Zweckmässige, auf das unmittelbar Bezeichnende aus; und wenn sie somit auch nicht die höhere Freiheit der Kunst, die selbständige Bedeutung der künstlerischen Form an sich erkannten, so schufen sie ihre Werke doch mit einer gewissen praktischen Naivetät, der wiederum eine eigenthümliche Wirkung gesichert bleiben musste. Dabei konnte es nicht fehlen, dass das Mächtige und Gewaltige, was in der ganzen Erscheinung der Römerherrschaft lag, nicht auch auf ihre Werke überging, dass diese nicht auch ein eigenthümlich grossartiges und mächtiges Gepräge erhielten. Und selbst da, wo ihre Kunst nur ein blosser Schmuck, nur eine Dekoration war, musste dies Gepräge in die Erscheinung treten. Für diese eigenthümliche Auffassung der Kunst hatte allerdings, wenn auch nur mehr im Einzelnen, die etruskische Schule, welche die Römer zu Anfange durchgemacht, bereits einen guten Grund gelegt.

A. Architektur.

§. 1. Charakter der römischen Architektur.

Das eben Gesagte findet seine vorzüglichste Anwendung in Bezug auf die römische Architektur; ihre Leistungen sind, der inneren Bedeutsamkeit nach, bei weitem die wichtigsten unter den Erscheinungen der römischen Kunst. [1]

In der römischen Architektur sind zunächst und vornehmlich zwei verschiedenartige Principien der Formation zu unterscheiden. Das eine ist das des griechischen Säulenbaues, das andre das des italischen Gewölbebaues, der zuerst von den Etruskern auf eine beachtenswerthe Weise zur Anwendung gebracht war. Der Gewölbebau wird von den Römern, wenn auch mehr oder weniger reich dekorirt, doch durchgehend in seiner ursprünglichen Schlichtheit und Massenhaftigkeit angewandt; er bildet gewissermaassen den Körper, die Masse der römischen Architektur; er ist es besonders, wodurch dieselbe ihr mächtiges, gewaltiges Gepräge erhielt. Der Säulenbau verbindet sich theils als ein integrirender Theil mit dem Gewölbebau, um dessen strenge Erscheinung zu beleben; theils erscheint er, der griechischen Bauweise entsprechend, in selbständiger Freiheit.

Betrachten wir das Verhältniss des römischen Säulenbaues zu dem griechischen, so erscheint der erstere allerdings auf einer mehr untergeordneten Stufe. Er schliesst sich zunächst dem griechischen Säulenbau in dessen, schon mehr oder weniger entarteter Gestaltung an; er hat überhaupt mehr einen dekorativen Charakter, als dass es die Absicht wäre, in ihm — in allen seinen Gliedern — ein reges Wechselspiel der Kräfte darzustellen. Die einfachen Gattungen der griechischen Architektur, die dorische und die ionische, werden bei den Römern nur selten, und wo sie erscheinen, nur in einer nüchternen Ausbildung angewandt; statt ihrer wird jetzt die korinthische Säulenform vorherrschend, deren volles Blätterkapitäl dem Streben nach Pracht und Glanz mehr zu entsprechen schien, als die rein architektonischen Kapitälformen jener beiden Ordnungen.

[1] Ueber die römische Architektur ist vornehmlich wichtig: Hirt's Gesch. d. Bauk. bei den Alten. — Neue, zum Theil höchst bedeutende Forschungen enthält die „Beschreibung der Stadt Rom," von Platner, Bunsen etc. — Die vorzüglichsten bildlichen Aufnahmen s. bei *A. Desgodetz, les édifices antiques de Rome.* — Die malerische Wirkung der römischen Architekturen ist vornehmlich aus den verschiedenen Kupferwerken von Piranési ersichtlich.

Für dies korinthische Kapitäl setzt sich jetzt eine wiederkehrende Norm fest; doch bildet sich dasselbe auch, in noch mehr ornamentistischer Weise, noch reicher aus, besonders da, wo der Säulenbau nicht selbständig, sondern als das dekorirende Glied einer grösseren Masse angewandt wird. Zu solchen reicheren Bildungen gehört besonders das sogenannte römische Kapitäl, das an die Stelle der leichten Voluten, die sich aus dem korinthischen Blätterkelche erheben, die mächtige Form der ionischen Schnecken setzt, — eine Verbindungsweise, die in sich zwar nicht ganz organisch erscheint, wohl aber zu dem Ganzen einer mehr massigen Architektur in Harmonie steht. (Das erste, uns bekannte Beispiel dieses römischen Kapitäles findet sich an den Säulen, welche den Triumphbogen des Titus zu Rom schmücken.) Auch die Gliederungen des Gebälkes werden mannigfaltiger und mit reicherem Schmucke gebildet; charakteristisch sind unter diesen besonders die Consolen (oder Sparrenköpfe), die als kräftige und zierlich ausgebildete Träger der Deckplatte vortreten und die selbst dann mehrfach erscheinen, wenn auch Zahnschnitte an solcher Stelle angewandt sind. — Der erheblichste Unterschied des römischen Säulenbaues von dem griechischen besteht in der eigentlichen Formation der architektonischen Gliederungen, die, während sie bei den Griechen in lebendigem, elastischem Schwunge gestaltet und organisch entwickelt sind, bei den Römern durchweg nach einer willkührlichen, äusserlich angenommenen Berechnung construirt erscheinen. Doch ist nicht etwa die nüchtern geradlinige Bildungsweise der spätgriechischen Architektur von den Römern aufgenommen, vielmehr herrscht in den römischen Gliederungen durchgehend ein mehr massiges, wulstiges Element vor. Ohne Zweifel steht letzteres wiederum in Uebereinstimmung mit dem mehr massenartigen Charakter der römischen Bauweise; doch scheint es, dass hierin zugleich eine Nachwirkung des älteren, einheimischen Formensinnes zu erkennen ist, — des etruskischen, wie uns dieser an den Gliederungen jener eigenthümlichen Grabmonumente der zweiten Gattung, zu Axia und Orchia, entgegentrat. — So dürfte auch manche andre Eigenthümlichkeit des römisch-griechischen Säulenbaues von der etruskischen Architektur herzuleiten sein. Vielleicht schon die ebengenannten Consolen unter dem Kranzgesims, die aus den vorragenden etruskischen Balkenköpfen entstanden sein dürften. Bestimmt aber gehört hieher die Anlage eines vortretenden Prostyls, mit mehreren Säulen in der Seitenansicht, welche der Säulenhalle des etruskischen Tempels vollständig entspricht und häufig in der römischen Architektur wiederkehrt. Zuweilen verbindet sich mit

dieser wiederum eine Andeutung des griechischen Peripteral-Baues, sofern man nemlich an den Seitenwänden und an der Rückwand des Tempelhauses Halbsäulen, mit den Säulen jenes Prostyls übereinstimmend, angeordnet hat. Man kann einen Tempel dieser Gattung als Prostylos Pseudoperipteros bezeichnen.

Durch die umfassende Anwendung des Gewölbebaues erhält die römische Architektur vornehmlich, wie bereits bemerkt, ihr massenhaftes Gepräge; zugleich aber auch eine Entwickelung in der Masse, wodurch sie sich wesentlich von den Massenbauten der früheren Culturstufen unterscheidet. Durch ihn gestaltet sich zuerst eine in sich abgeschlossene innere Architektur; durch ihn erhält der innere Raum eine selbständig belebte Formation. So überspannt sich die oblonge Halle durch ein Tonnengewölbe und schliesst sich, dem Eingange gegenüber, durch eine Nische mit halber Kuppel harmonisch ab. So wölbt sich über dem kreisrunden (oder achteckigen) Raume in stolzer Vollendung die Kuppel, und weiter ausgebildet, in Theile gesondert, erscheint dieser Raum, wenn sich an den Seiten des Mauer-Cylinders (oder Achtecks) Nischen mit Halbkuppeln bilden. So werden andre Räume durch Kreuzgewölbe — die wiederum eine grössere Belebung der Gewölbform bezeichnen — überspannt; und aus der verschiedenartigen Weise, wie Haupt- und Seitenräume überwölbt werden, entsteht ein reichcomponirtes Ganze. So gewinnt ferner die starre Masse auch nach dem Aeusseren ein vielgetheiltes Leben, und wie sich — zu diesem oder jenem Behufe — Gewölbräume über Gewölbräumen emporbauen, so treten auch am Aeusseren Bogenöffnungen über und neben Bogenöffnungen vor. Auch als freies und selbständiges Monument erscheint der Bogen, indem er sich über die Strasse des lebendigen Verkehres in stolzer Ruhe hinwölbt. — So vielgestaltig indess die Form des Gewölbes und des Bogens auch bei den Römern angewandt wird, so entwickelt sich bei ihnen dieselbe im Wesentlichen doch nicht weiter, als sie bereits in den Anfängen der etruskischen Kunst erschienen war. Das Gewölbe und der Bogen bilden in der römischen Kunst stets ein — wenn zuweilen auch mehrfach getheiltes — so doch ungegliedertes Ganze; es ist stets nur die starre Masse der Mauer oder des Pfeilers, von der sie ausgehen und die in ihnen gewissermaassen emporgeschwungen erscheint. In der Mauer und in dem Pfeiler aber ist keine Entwickelung vorhanden, die ein solches aufwärts strebendes Element andeutete; in dem Gewölbe und dem Bogen keine Formation, die das Gesetz ihrer Bewegung ausdrückte. Diese höhere Ausbildung des Gewölbebaues gehört erst dem Mittelalter an; die Römer kennen nur eine äusserlich

willkührliche Dekoration der Gewölbfläche, wie z. B. die der Kassettirung, die von dem Deckwerk des griechischen Säulenbaues entnommen ist. Wohl aber trägt jene streng massenhafte Bildung des Gewölbebaues wiederum dazu bei, den mächtigen, gewaltsamen Charakter der römischen Architektur aufs Entschiedenste auszuprägen.

Die reichere Belebung, die somit dem römischen Gewölbebau fehlt, sucht man durch eine Verbindung desselben mit dem griechischen Säulenbau (in dessen oben angedeuteter Auffassung) zu ersetzen. Vor die Mauer, welche das Gewölbe trägt, tritt eine freie Säulenhalle vor, sowohl im Inneren der Räume, eine rhythmisch bewegte Dekoration bildend, als im Aeusseren, in der Gestalt des eigentlich griechischen Prostyls, mit dem Giebel und der sonst dazu gehörigen Ausbildung. Eine unmittelbare Verbindung der Säule mit dem Gewölbe findet nur selten und nur in den späteren Zeiten der römischen Kunst statt, wo diese sich bereits dem Mittelalter zuneigt; namentlich bei dem Kreuzgewölbe, indem die Kanten desselben von Säulen, die frei vor der Wand stehen, ausgehen und die Wand dem Druck des Gewölbes als Widerlager dient. Eine andre, doch nicht so unmittelbare Verbindung zeigt sich am Aeusseren der Gewölbebauten, wo diese in Bogenform sich öffnen. Der Bogen erfordert überall sein Widerlager, nicht bloss in Rücksicht auf die materielle Construction, sondern auch in ästhetischem Bezuge, für das Auge. Dies anzudeuten dient die griechische Säulenarchitektur, so nemlich, dass Halbsäulen zu den Seiten des einzelnen Bogenbaues vortreten und denselben fest zwischen sich einschliessen; das über ihnen hinlaufende Gebälk schliesst sodann das Ganze in klarer Ruhe ab. Nicht selten auch, besonders wo es auf eine reichere Dekoration abgesehen ist, werden statt der blossen Halbsäulen Pilaster mit frei vortretenden Säulen angewandt; die letzteren dienen hiebei nur zur Verstärkung des äusseren Eindruckes und tragen insgemein, über dem Gebälkstück, welches mit ihnen aus der Masse vortritt, freie Statuen.

Indem in solcher Weise die griechischen Formen zu einem, inniger mit dem Massenbau verbundenen Theile werden, ist es schon an sich natürlich (auch wenn wir von den etwanigen etruskischen Nachwirkungen absehen), dass ihre Gliederungen und sonstigen Details jenes schwerere und massivere Gepräge gewinnen mussten, und dass man dabei das dekorirende Ornament in grösserem Reichthum und zugleich in einer grösseren Fülle der Bildung anwandte. Die wirklich griechischen Detailformen würden in solcher Verbindung, trotz ihrer ungleich höheren und edleren Lebendigkeit, nicht wirksam genug sein. Und so ist es nicht minder natürlich,

dass sich dies Formenprincip als ein allgemein gültiges (auch bei unabhängigen Säulenbauten) festsetzte. — Wohl aber ist hiebei der Punkt stets mit Entschiedenheit zu berücksichtigen, dass durch die vorgenannten Verbindungen des Gewölbe- und Säulenbaues kein eigentlich organisches Ganze hervorgebracht wird. Der griechische Säulenbau hat eben in sich seine Vollendung; seine Formen sind aus den gegenseitigen Verhältnissen seiner Theile hervorgegangen und durch dieselben mit innerer Nothwendigkeit bestimmt. Die Verbindung mit dem Gewölbebau hebt diese gegenseitigen Verhältnisse, diese innere Nothwendigkeit auf und giebt den griechischen Formen das Gepräge der Willkühr. Und wenn auch, umgekehrt, ihr Vorhandensein für die ästhetischen Zwecke des Gewölbebaues nothwendig ist, wenn auch ihre Details in Rücksicht auf die Composition des Ganzen motivirt werden, so stehen sie doch — in höherer künstlerischer Beziehung — nicht minder äusserlich neben den Gewölbeformen, ist ihre besondere Bildung nicht unmittelbar, nicht mit innerer Nothwendigkeit aus dem Princip des Gewölbebaues hervorgegangen. — Wir sehen demnach in dem römischen Gewölbebau allerdings ein eigenthümliches architektonisches Princip, das aber nicht seine selbständige Ausbildung erreicht und dessen genügende Entwickelung durch die Aufnahme des in höchster Vollendung vorgefundenen, fremdartigen Säulenbaues beeinträchtigt wird. Wir vermissen demnach hier die höchste künstlerische Bedeutung; gleichwohl bleibt der Geschmack und der grossartige Sinn, mit dem in der römischen Architektur die beiden, an sich heterogenen Elemente verschmolzen sind, immerhin zu bewundern.

Die Eigenthümlichkeit der römischen Architektur beruht aber nicht blos auf diesem allgemeinen Princip der künstlerischen Formen und auf deren Composition; auch in der äusseren Anlage der Gebäude, in der Weise, wie man den verschiedenartigsten Bedürfnissen eine Gestalt zu verleihen wusste, spricht sich dieselbe aus. Die grossartigen Bedürfnisse und der grossartige Luxus der Römer riefen eine Menge neuer Anlagen hervor, und allen wussten sie dasselbe Gepräge der Macht und Grossartigkeit aufzudrücken. Sie bauten Tempel der mannigfaltigsten Art, theils und zumeist nach einfach griechischer Anlage, theils mit eigenthümlicher Anwendung des Gewölbes. Sie führten die verschiedenartigsten Gebäude für die Zwecke des öffentlichen Lebens aus, unter denen besonders die Basiliken in grossartiger und eigenthümlicher Ausbildung hervortraten. Tempel und Staatsbauten reihten sich um das Forum her, das, selbst eine besondre architektonische Anlage, mit jenen ein höchst imposantes Ganze ausmachte. Dem öffentlichen Vergnügen

und behaglichen Müssiggange wurden die Thermen gewidmet, die eine ganze Welt von Pracht und Luxus in sich einschlossen. Riesige Werke, Theater, Amphitheater, Naumachieen, Circus, erhoben sich für die Schau von Spielen. In unverwüstlicher Kraft und würdevoller Erscheinung wurden die für den öffentlichen Nutzen bestimmten Bauten ausgeführt, die Heerstrassen, die Brücken und Wasserleitungen mit ihren mächtig geschwungenen Bogen; den letzteren reihte sich das bunte Spiel der öffentlichen Brunnen an. Ebenso glanzvoll erschienen die Denkmäler der Einzelnen: die Säulen, an denen man die Trophäen der Sieger aufhing oder über denen sich die Gedächtnissstatuen erhoben; das stolze Gepränge der Triumphpforten; die Grabmonumente, die in den verschiedensten Formen, zuweilen in riesigem Maassstabe emporgethürmt wurden. Mit dem Glanze der öffentlichen Anlagen endlich wetteiferten die Privatwohnungen, Häuser, Paläste, Villen, von denen manche die Pracht der altorientalischen Herrscherpaläste gewaltig überboten.

§. 2. Die frühere Zeit der römischen Architektur.

Die Geschichte der römischen Architektur in ihrer selbständigen Ausbildung lässt sich, um eine umfassende Uebersicht zu gewinnen, am füglichsten in drei grosse Abschnitte theilen. Der erste Abschnitt umfasst die Periode der ersten eigenthümlichen Entwickelung, von der Zeit um den Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr. bis zu dem Zeitalter des Julius Cäsar, um die Mitte des letzten Jahrhunderts vor Chr.; der zweite Abschnitt reicht bis gegen den Schluss des zweiten Jahrhunderts n. Chr., und umfasst die Zeit der Blüthe; der dritte Abschnitt, bis gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts, bezeichnet den Verfall der römischen Architektur.

Für den lebendigeren Aufschwung der römischen Architektur um den Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr. ist es zunächst bezeichnend, dass in dieser Zeit der Bau der grossen Heerstrassen und Wasserleitungen beginnt, durch deren Anlage sich die grossartig praktische Richtung der Römer von vornherein ankündigt. Die älteste Wasserleitung ist die *Aqua Appia*, angelegt im J. 310; ihr folgte im J. 271 der *Anio vetus*. Doch war bei diesen eine bedeutsamere äussere Erscheinung noch nicht erstrebt; die *Appia* war noch ganz, der *Anio vetus* fast ganz unter der Erde geführt. Gleichzeitig mit der ersten Wasserleitung wurde auch die erste grosse Heerstrasse, die *Via Appia* angelegt. — In derselben Zeit erhielt auch zuerst das Forum der Stadt Rom eine grossartigere Gestalt. Für öffentliche Versammlungen

des Volkes und für den Handelsverkehr bestimmt, war dasselbe nach seiner ursprünglichen Anlage von niederen Hallen und Buden umgeben. Jetzt entstanden um das Forum her die würdiger gebauten sogenannten Silberhallen, welche dem Geldverkehr und dem Handel mit Silber- und Goldarbeiten gewidmet waren; vor ihnen entwichen die Räume des niederen Verkehres in die Nebengassen. — Die Tempel waren in dieser Zeit jedoch noch ohne eine höhere künstlerische Bedeutung. Der im J. 205 geweihte Tempel der Virtus und des Honos war der erste, der mit griechischen Kunstwerken (aus dem eroberten Syracus) geschmückt ward.

Erhalten hat sich von den Monumenten dieses ersten Aufschwunges der römischen Architektur nichts als ein kleineres dekoratives Werk, das Grabmal des L. Corn. Scipio Barbatus, aus dem Anfange des dritten Jahrhunderts (gegenwärtig im vatikanischen Museum). Es ist ein Sarkophag, der oberwärts einen schlichten dorischen Fries (die Metopen mit Rosetten) und ein Kranzgesims mit ionischen Zahnschnitten hat; über dem letzteren sind als Eckzierde eine Art ionischer Voluten angebracht. Die ganze Anordnung hat etwas von der etruskischen Auffassung der griechischen Formen; wir finden dieselbe auch an etruskischen Sarkophagen wieder. Wir werden überhaupt nicht irren, wenn wir die römische Architektur dieser Zeit wiederum, wie im höheren Alterthum, noch als abhängig von der etruskischen denken.

Einen neuen Aufschwung nimmt die römische Architektur um den Beginn, und noch mehr um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Dies war die Epoche, in welcher Griechenland zur römischen Provinz gemacht wurde und in der die römischen Waffen auch in Asien siegreich kämpften. Griechische Kunstwerke und griechischer Geschmack wurden jetzt nach Rom hinübergetragen; und jetzt erst wurde zu den römischen Prachtbauten, die früher aus dem roheren Peperin aufgeführt waren, das bei den Griechen übliche edlere Material des Marmors angewandt. — Schon in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erhielt das römische Forum wieder eine neue Gestalt; an die Stelle jener Silberhallen traten stolze Basiliken (die B. Porcia, Fulvia, Sempronia und Opimia), dem öffentlichen Handelsverkehr und der öffentlichen Rechtspflege gewidmet, mächtige Säulenhallen, deren Ausdehnung die des Forums, mit dem sie in unmittelbarer Verbindung standen, dreifach vergrösserte. — Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts entstanden die ersten prächtigeren Tempel, des Jupiters Stator und der Juno, der erste ein Peripteros, der andre ein

Prostylos, beide nebeneinander liegend und von einem gemeinsamen grossen Säulenhofe umgeben. Sie wurden durch Metellus Macedonicus im J. 149 aus der Beute des macedonischen Krieges aufgeführt. — Andre grossartige Architekturen reihten sich diesen Anlagen an. Dahin gehören namentlich Bogenthore mancherlei Art, die überhaupt schon für die Physiognomie des alten Roms charakteristisch sind. Besonders beliebt waren unter diesen die sogenannten Janusbögen, doppelte Bogenthore (d. h. hallenartige Bauten, die sich an der Vorder- und an der Hinterseite in einer Bogenwölbung öffneten), die sich vornehmlich an dem Zugange der Märkte befanden, und die zuweilen, wenn sie über Kreuzwegen errichtet waren, auch zwiefach gedoppelt, d. h. mit vier Bogenöffnungen versehen waren. Auch als Siegesdenkmäler wurden ähnliche Bogenthore in der in Rede stehenden Zeit bereits errichtet; eins der bedeutendsten war der *Arcus Fabianus*, dem Andenken des Fabius Maximus im J. 139, in der Nähe des Forums, geweiht.

Doch ist auch von Werken dieses zweiten Aufschwunges der römischen Architektur nur äusserst Weniges auf unsre Zeit gekommen. Als das wichtigste und vorzüglichst charakteristische ist das Tabularium zu erwähnen, welches, als Archiv und Schatzhaus des Reiches dienend, am Abhange des Capitols, nach der Seite des Forums hin, im J. 78 v. Chr. erbaut wurde. Es besteht aus mächtigen gewölbten Hallen, die sich nach aussen in Halbkreisbögen zwischen einer Ordnung dorischer Halbsäulen öffnen; die letzteren haben noch eine gewisse Aehnlichkeit mit spät griechischer Formation. Gegenwärtig ist das Tabularium grossentheils verbaut; über den dorischen Hallen erhub sich vermuthlich ein Porticus von korinthischen Säulen.[1] — Sonst gehören in diese Periode noch zu Rom: der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis (die jetzige Kirche S. Maria Egiciaca), ein ionischer Prostylos Pseudoperipteros von einfach tüchtiger Durchbildung; — und das Grabmal des C. Poblicius Bibulus am östlichen Abhange des Capitols (in der heutigen Via di Marforio), ein kleiner Tempel-artiger Bau, mit einfachen Pilastern an der Façade.

Ausserhalb Roms ist vornehmlich zu erwähnen: der sogenannte Hercules-Tempel zu Cora, in Latium. Dieser Tempel hat einen, nach italischer Weise beträchtlich vorspringenden Prostyl von dorischer Ordnung, dessen Formen indess mehr ein spätgriechisches als eigentlich römisches Gepräge haben. Er ist ungefähr in derselben Zeit wie das vorgenannte Tabularium erbaut

[1] Vgl. Abeken, im Schornschen Kunstblatt, 1839, No. 61, S. 243.

und entspricht auch dem Charakter der dort angewandten Halbsäulen.

§. 3. Die Monumente von Pompeji, als Bezeichnung des Ueberganges zwischen griechischer und römischer Architektur.

Die wenigen Monumente, die sich aus der Entwickelungszeit der römischen Architektur erhalten haben, sind nicht hinreichend, um uns von dem Gange dieser Entwickelung eine nähere Anschauung zu geben. Auf den allgemeinen Einfluss, den der etruskische Bogenbau darauf ausüben musste, ist bereits hingedeutet worden; aber es sind uns auch von etruskischer Architektur, und namentlich aus der späteren Periode derselben, zu wenig Beispiele erhalten, als dass wir genauer abnehmen könnten, wie weit dieser Einfluss auf die besondre Bildung der Formen eingewirkt habe. Ebensowenig sind wir, was als das Wichtigste zu betrachten sein dürfte, im Stande, zu erkennen, wie weit etwa in der spätgriechischen Architektur bereits den besondern Eigenthümlichkeiten der römischen vorgearbeitet ist, da uns auch dort nur äusserst wenige Monumente erhalten sind. Zwischen der Blüthezeit der griechischen und der römischen Architektur liegt demnach eine grosse Lücke vor uns, und die wenigen Punkte, die in diesem langen Zwischenraume hervortreten, sind nicht geeignet, uns den Uebergang, der zwischen beiden nothwendig statt gefunden hat, zu veranschaulichen.

Indess erhalten wir ein — wenn auch nicht völlig umfassendes Bild dieses Ueberganges in den architektonischen Resten einer der kleineren Städte Italiens. Es sind die Reste von Pompeji,[1] das in der ersten Glanzperiode der römischen Kunst, im J. 79 nach Chr., durch die Asche des Vesuv verschüttet wurde. Und nicht allein in der eben angegebenen Beziehung haben die Bauwerke Pompeji's eine namhafte Wichtigkeit für die Geschichte der antiken Architektur: auch dadurch, dass wir hier, wenngleich nur im Miniaturbilde (denn Pompeji war nur eine Provinzialstadt von untergeordnetem Range), die ganze Weise der Anordnung und Zusammenstellung der Gebäude im classischen Alterthum vor uns sehen. Sie sind somit vorzüglich geeignet, die nähere Betrachtung der römischen Architektur einzuleiten. Indess ist hiebei von vornherein zu bemerken, dass die Monumente von Pompeji, namentlich die grösseren, zum Theil nur mangelhaft auf unsre Zeit gekommen sind, da die Stadt schon 16 Jahre vor jener Verschüttung durch ein starkes Erdbeben heimgesucht war und sich im Laufe dieser Jahre von den

[1] S. besonders *Mazois, les ruines de Pompéi; Gell* und *Gandy, Pompejana*, u. a. m.

damaligen beträchtlichen Beschädigungen noch nicht erholt hatte. Dieser Umstand erschwert allerdings eine durchgreifend genügende Auffassung der in Pompeji hervortretenden Architekturstyle.

Die bisher aufgedeckten Theile von Pompeji betragen ungefähr ein Drittheil des Gesammt-Umfanges der Stadt. Darunter befindet sich der wichtigste Theil derselben, das Haupt-Forum, welches einen länglich viereckigen Platz bildet, mit einer dorischen Säulenhalle umfasst und mit einer Anzahl verhältnissmässig bedeutender öffentlicher Gebäude, Tempel, Basiliken und verschiedener andrer Hallen, umgeben. An einer andern Stelle der Stadt liegt das Theater; neben diesem ein kleinerer, odeon-artiger Theaterbau (ursprünglich mit einem Dache versehen), sowie wiederum mehrere Tempel und Hallen. Weiter ab liegt das Amphitheater. Ferner hat man eine Bäder-Anlage aufgegraben, welche die charakteristischen Theile einer solchen, im classischen Alterthum überall sehr ausgebildeten Anstalt enthält (doch nur zu dem alleinigen Zwecke des Badens diente, nicht aber mit den umfangreichen römischen Thermen vergleichbar ist). Vor der Stadt, an der Strasse, die nach Herculanum führt, liegen, wie es die antike Sitte war, die Grabmonumente nebeneinander; auch sind dort einige interessante vorstädtische Villen aufgedeckt worden. Die Wohnhäuser der Stadt sind grösstentheils sehr klein und augenscheinlich zumeist nur für mehr untergeordnete Bedürfnisse erbaut; nur einzelne haben eine grössere Ausdehnung. Im Allgemeinen ist die italische Anlage des Atriums bei diesen Häusern vorherrschend; bei den grösseren tritt ein Peristyl, auch wohl eine besondere Gartenanlage hinzu. Die Einrichtung der Häuser erscheint jedoch fast überall sehr behaglich, und die vielfach angewandte malerische Dekoration der Wände (von der bereits oben, Kap. II, C, §. 4, näher gesprochen ist) erhöht wesentlich den Eindruck einer gemächlich heiteren Existenz.

Was nun die eigenthümlichen Formen der Architekturen von Pompeji anbetrifft, so finden wir mehrere derselben, in denen sich ziemlich entschieden, wenn auch in den Modificationen einer späteren Zeit, noch die griechische Bildungsweise erkennen lässt. Da aber Pompeji für uns eine isolirte Erscheinung ist und uns andre Vergleichungspunkte fehlen, so können wir nicht füglich entscheiden, ob diese Gräcismen etwa mehr auf lokalen Umständen beruhen, — indem das campanische Land, zu welchem Pompeji gehört, vielfach griechische Einflüsse zeigt; oder ob sie auf den allgemeineren Bildungsverhältnissen der Zeit (etwa des letzten Jahrhunderts vor Chr. Geb.) beruhen. Als die vorzüglichsten

Monumente von mehr griechischem als römischem Charakter sind anzuführen: der sogenannte Tempel des Herkules, neben dem Theater, ein dorischer Peripteros, dessen geringe Reste sogar noch ein alterthümlich dorisches Gepräge zu verrathen scheinen; — die grosse dorische Säulenhalle, welche den dreieckigen Platz, in dem sich der vorgenannte Tempel befindet, umgiebt, ausgezeichnet durch den wohlgebildeten Echinus der Kapitäle; — ein ionischer Porticus, der von ausserhalb auf die Spitze dieses Platzes führt, in spätgriechischer Formation; — eine dorische Halle zur Linken dieses Porticus, der Echinus der Kapitäle geradlinig profilirt; — endlich die sehr grosse dorische Halle, welche das Hauptforum umgiebt; bei dieser aber macht sich schon das Hinzutreten römischer Bildungsweise bemerklich. Durchgehend sind den Formen dieser dorischen Monumente Gliederungen von geschwungenem Profil beigemischt. Mehr noch als dies ist an den gesammten Architekturen Pompeji's der Umstand bemerkenswerth, dass zwischen den einzelnen Gliedern vielfach scharfe Unterschneidungen und Einschnitte angebracht sind, die eine malerische Schattenwirkung veranlassen; durch sie tritt an die Stelle einer lebendig pulsirenden Form der Schein der Form, was für die späte Zeit dieser Bauten (im Verhältniss zur Blüthenperiode der griechischen Architektur) charakteristisch sein dürfte.

Bei andern Gebäuden zeigen dagegen die Säulen eine ungleich mehr r ö m i s c h e B e h a n d l u n g. Dahin gehört z. B. der dorische Peristyl in der Villa des Arius Diomedes, wo der Echinus mit Eiern versehen und der Abacus mehrfach gegliedert und ornamentirt ist. Dahin gehören ebenso die mannigfaltig gebildeten Säulen und Pilaster korinthischer Ordnung, die sich an verschiedenen Orten finden. Bei den Tempeln ist, als vorherrschende Eigenthümlichkeit, die Anlage jenes vortretenden, italischen Prostyls zu bemerken. — Auch die Grabmäler tragen zumeist ein römisches Gepräge. Einige von ihnen haben die Gestalt kleiner Tempelchen; die Mehrzahl hat eine cubische, altarähnliche Form, auf hohem treppenartigen Unterbau; Deck- und Fussglieder sind an diesen im römischen Style profilirt. Doch findet sich eins unter ihnen, dessen Oberbau eine Cylinderform hat, an dem die Profile der Deck- und Fussglieder wiederum mehr in der weichelastischen griechischen Linie gezeichnet sind. — Sehr eigenthümliches Interesse, in Bezug auf den architektonischen Styl, gewähren sodann ein Paar, durch T o n n e n g e w ö l b e überdeckte Räume in dem Lokal der B ä d e r. In dem einen dieser Räume, dessen Wand mit Pilastern geschmückt ist, erscheint die Gewölbform auf sehr eigenthümliche Weise belebt: es laufen daran nemlich, queer über den Raum, Kannelirungen hin,

welche nach Art der Säulenkannelirungen gebildet sind. Wie die letzteren die aufsteigende Bewegung der Säulenform andeuten, so scheinen auch jene Kannelirungen zum Ausdruck der Bewegung, welche in der Form des Gewölbes sich entwickeln soll, zu dienen. Auch diese Bildungsweise dürfte man noch als das Zeugniss eines mehr griechischen Formensinnes zu betrachten haben. In dem andern Saale hat die Gewölbdecke eine Feldertheilung und freieren ornamentistischen Schmuck, wie dergleichen mehrfach in römischen Gebäuden gefunden wird; das Wandgesims wird hier, sehr eigenthümlich, durch Pfeiler gestützt, vor denen Atlanten (in der Stellung der Atlanten des Zeus-Tempels von Agrigent) vortreten. — Endlich ist noch des grossen Bogenthores zu gedenken, welches den Zugang zu der nördlichen Seite des Forums bildet und welches man für einen Triumphbogen hält. Die Gliederungen desselben, namentlich des Kämpfers, über dem der Bogen aufsetzt, haben bereits ein vollkommen römisches Gepräge.

§. 4. Die Blüthezeit der römischen Architektur.

Mit dem Zeitalter des Julius Cäsar beginnt die eigentliche Blüthe, die mächtigste und glanzvollste Entwickelung der römischen Architektur. Höchst grossartige Unternehmungen wurden durch ihn eingeleitet, durch Augustus vollendet. Unter Augustus entstand ein ganz neues, prächtigeres Rom; er konnte sich rühmen, die Ziegelstadt, die er vorgefunden habe, als eine Marmorstadt zu hinterlassen. Doch betrifft dies mehr die von ihm hinzugefügten neueren Stadttheile, namentlich die Bauten auf dem Marsfelde (dem heutiges Tages vorzüglich bewohnten Theile von Rom), wo der Anblick von Tempeln, öffentlichen Hallen, Theatern u. s. w. durch keine Privatgebäude unterbrochen ward. Die alte Stadt war dabei grossentheils noch in ihrer früheren unregelmässigen Beschaffenheit geblieben: Nero's Wahnsinn entzündete eine furchtbare Feuersbrunst, welche ihm und seinen Nachfolgern auch im Herzen der Stadt den Platz zu den umfassendsten Anlagen bot. Vespasian baute ein prachtvolles neues Capitol; noch glänzender wurde dasselbe, nach einem bald darauf erfolgten Brande, durch Domitian wiederhergestellt. Die glanzvollsten Bauten führte Trajan in der Residenz des gewaltigen Reiches aus; sein Forum war eine nicht genug zu bewundernde Anlage. So ward auch von Hadrian und dessen Nachfolgern noch viel Wichtiges hinzugefügt. Aber auch die Provinzen wurden bei diesen Unternehmungen nicht vergessen; an verschiedenen Orten stiegen neue Städte von mächtiger Anlage empor. In Palästina führte der Freund des Augustus, Herodes der Grosse,

bedeutende Prachtbauten auf; ausser dem (schon früher erwähnten) Neubau des Tempels von Jerusalem sind hier besonders die Burg Herodias und die Tempelburg Antonia zu erwähnen. Vor Allem bedeutend aber sind die Unternehmungen, die durch Hadrian in den verschiedensten Gegenden des Römerreiches ins Werk gerichtet wurden. Besonders Athen erfreute sich seiner Gunst; hier liess er einen ganz neuen Stadttheil, unter dem Namen der Hadriansstadt, erbauen.

Aber, wie aus den früheren Zeiten des Römerlebens, so sind auch aus den Zeiten ihrer Weltherrschaft nur einzelne Monumente, nur einzelne, zum Theil geringe Ruinen auf unsre Zeit gekommen. Doch sind diese immerhin genügend, um uns, in Verbindung mit den Nachrichten der Schriftsteller des Alterthums, ein allgemeines Bild der architektonischen Anlagen zu entwickeln und um zu einer Anschauung des künstlerischen Styles, in dem dieselben ausgeführt waren, zu gelangen. Wir begnügen uns hiemit, indem es der Zweck dieses Buches verbietet, die grosse Zahl der einzelnen architektonischen Werke, die wir nur in den Schriftstellern verzeichnet finden, besonders aufzuzählen.[1] Wir betrachten diese architektonischen Anlagen demnach nicht sowohl nach der Zeitfolge, in der sie ausgeführt wurden, als nach ihren verschiedenen **Gattungen**. Die Styl-Unterschiede sind für die ganze, in Rede stehende Periode von keiner sonderlichen Erheblichkeit; bis auf das Zeitalter des Hadrian hält sich der Styl der römischen Architektur ziemlich auf gleicher Höhe, und erst in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts zeigt sich ein allmähliges Sinken des Geschmackes, indem die Verhältnisse minder edel erscheinen und Ueberladung an die Stelle glänzender Pracht tritt.

Bei dem römischen **Tempelbau** der in Rede stehenden Periode ward insgemein die **Anlage des griechischen Tempels**, mit den im Obigen angedeuteten Modificationen wiederholt. Einige der erhaltenen Tempel haben eine runde Form und sind äusserlich mit einem, diese Form wiederholenden Peristyl umgeben. Als bedeutende Gebäude, namentlich in Rücksicht auf erhaltene Reste, sind unter diesen Tempeln die folgenden hervorzuheben.

In Rom:

Der T. des **Mars Ultor** (gewöhnlich, doch fälschlich, als T. des Nerva bezeichnet), von Augustus auf dem von ihm ange-

[1] Eine umfassende Uebersicht derselben s. besonders in Hirt's Gesch. d. Bauk.

legten Neben-Forum erbaut. Von dem Peristyl desselben stehen drei vorzüglich schöne und grosse (beinah 50 Fuss hohe) korinthische Säulen, in der Nähe des Arco de' Pantani; auf dem Gebälk erhebt sich ein mittelalterlicher Glockenthurm. (Zu unterscheiden ist dieser Tempel des Mars Ultor von einem kleineren desselben Namens, den Augustus auf dem Capitol baute und der eine runde Form hatte.)

Der T. der Concordia, von Augustus am Abhange des Capitols, über dem Forum, erbaut; die Reste desselben durch neuere Aufgrabungen entdeckt, und verschiedene Bautheile, namentlich sehr schöne und reich verzierte Säulenbasen aufgefunden. (Nicht zu verwechseln mit dem fälschlich sogenannten T. der Concordia, einem T. des Vespasian, von dem noch ein Theil des Peristyls steht, der aber den spätesten Zeiten des römischen Alterthums angehört.)

Andre wichtige Tempelbauten des Augustus waren der T. des Apollo Palatinus, der T. des Quirinus, und der T. des Jupiter Tonans, der letztere in der Nähe des grossen Jupitertempels auf dem Capitol. Von diesen sind keine Reste erhalten.

Der T. der Minerva (gewöhnlich als T. des Jupiter Stator, auch wohl als T. des Castor und Pollux oder als Gräcostasis benannt), in der Nähe des Hauptforums, von Domitian gegen das Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. neugebaut. Von dem Peristyl desselben stehen drei Säulen mit Gebälk, von vortrefflicher Bildung.

Der T. des Antoninus und der Faustina, in der Nähe des Hauptforums, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Geb.; ein korinthischer Prostylos, auf italische Weise vortretend.

Der T. des Saturnus (gewöhnlich T. des Jupiter Tonans benannt), am Abhange des Capitols, im J. 12 v. Chr. erbaut, von Septimius Severus um das Ende des zweiten Jahrh. n. Chr. hergestellt. Drei korinthische Säulen von guter, doch schon etwas überladener Arbeit stehen noch aufrecht.

Der sogenannte Vesta-Tempel (wahrscheinlich ein T. der Cybele), ein runder Peripteros von 20 korinthischen Säulen; die Kapitäle schon von etwas schwerer Form.

Ausserhalb Roms (zumeist der Zeit des Augustus angehörig):

Zu Tivoli, der sogenannte Vesta-Tempel, ein runder Peripteros von 18 korinthischen Säulen, in einfach edler Formation.

Ebendaselbst, der sogenannte T. der Sibylla, ein ionischer Prostylos Pseudoperipteros.

Zu Assisi, ein T., vermuthlich der Minerva (die heutige Kirche S. Maria della Minerva), ein italisch vortretender korinthischer Prostylos von anmuthig schönen Verhältnissen.

Zu Pola in Istrien, der T. des Augustus und der Roma, ein italisch vortretender korinthischer Prostylos, von reicher Ausbildung. [1]

Zu Nismes in Frankreich, der T. des Cajus und Lucius Cäsar (die sogenannte „*Maison quarrée*"), ein korinthischer Prostylos Pseudoperipteros von vorzüglich edler und tüchtiger Bildung. [2] —

Einige Tempel haben durch die Anwendung des Gewölbes, für die Ueberdeckung des Inneren, ein eigenthümliches Gepräge gewonnen. Hiebei erscheint theils das Kuppel-, theils das Tonnengewölbe. Die wichtigsten Anlagen dieser Art sind:

Das Pantheon zu Rom, das bedeutsamste Gebäude unter denen, die aus dem gesammten römischen Alterthum erhalten sind; von Agrippa, dem Freunde des Augustus, im J. 26 v. Chr. erbaut. Ursprünglich ein Vorbau der von Agrippa erbauten Thermen; seine Form durch dies besondre Verhältniss begründet, eine Nachahmung des Baptisteriums (eines der Haupträume in den Thermen), — falls das Gebäude nicht etwa in der ursprünglichen Absicht wirklich zu dem Zwecke eines Baptisteriums angelegt war. Als Tempel dem Jupiter Ultor geweiht. Den Namen Pantheon erhielt es, entweder, weil den darin befindlichen Statuen des Mars und der Venus die Attribute aller übrigen Götter beigegeben waren, oder weil seine majestätische Wölbung die Wölbung des Himmels nachahmte. Nach mehrfacher Feuerbeschädigung zuerst durch Hadrian, später, im J. 202, durch Septimius Severus restaurirt; nach dieser Restauration bis auf den heutigen Tag in seinen wesentlichen Theilen unverändert erhalten. — Ein grosser, mit einer Kuppel überwölbter Rundbau, der innere Durchmesser und die Höhe = 132 Fuss. An der Vorderseite ein geradliniger Vorbau mit einem Giebel, vor diesem ein korinthischer Porticus mit niedrigerem Giebel, aus 16 Säulen bestehend, 8 Säulen in der Fronte, ursprünglich auf 7 Stufen. Die korinthische Ordnung hier von trefflichen Verhältnissen und schöner Formation. Das innere Balkenwerk und die äussere Eindeckung des Porticus (wie auch die Bedeckung der Kuppel) bestanden ursprünglich aus Bronze; in dem Giebel war,

[1] Alterthümer von Athen, IV, c. 2.

[2] *Clérisseau, Antiquités de la France.* (Hier auch die übrigen, weiter unten zu erwähnenden Bauten von Nismes.)

aus vergoldeter Bronze, der Kampf Jupiters mit den Giganten dargestellt. Im Grunde des Porticus ist auf jeder Seite eine Nische, in denen die Statuen des Augustus und Agrippa standen. Die Thür ist noch antik, mit bronzenen Flügeln und durch bronzene Pilaster eingefasst. Aus verschiedenen Umständen scheint mit Gewissheit hervorzugehen, dass der Porticus nicht in der ursprünglichen Absicht lag, sondern erst nach Vollendung des Rundbaues, doch noch durch Agrippa, hinzugefügt wurde. — Im Inneren finden sich an der kreisrunden Wand acht grosse Nischen (mit Einschluss der Thürnische), die im Halbkreisbogen überwölbt sind. Von diesen sind nur die Thürnische und die gegenüberstehende völlig offen, die übrigen mit (je 2) korinthischen Säulen ausgesetzt und oberwärts durch das Gebälk dieser Säulen verbaut; über dem letzteren ist eine hohe Attika mit umherlaufender Pilasterstellung angeordnet, und darüber setzt die Wölbung der Kuppel mit einfachen (früher gewiss reich geschmückten) Kassetten auf. Die mächtige Form der Kuppel steht aber zu jenen Säulen- und Pilasterstellungen, welche den Raum auf eine kleinliche Weise theilen, in keinem Verhältnisse; ohne allen Zweifel gehören die letzteren einer der späteren Veränderungen, vermuthlich der des Hadrian, an, und die sämmtlichen Nischen waren ursprünglich offen, so dass sie eine grossartigere Theilung des unteren Raumes, ein bedeutsames Gegengewicht gegen die Form der Kuppel und somit ein harmonisches Ganze veranlassten. [1] In den Nischen scheinen die Hauptstatuen des Tempels gestanden zu haben, zu ihren Seiten frei vortretende Säulen (die, wie wir wissen, brozene Kapitäle hatten), und auf diesen kleinere Statuen, die als Caryatiden bezeichnet werden. Im Aeusseren erscheint die Kuppel flach; in der Mitte hat sie eine Lichtöffnung von 26 Fuss Durchmesser. — Im J. 608 n. Chr. ward das Pantheon, unter dem Namen S. Maria ad Martyres, dem christlichen Gottesdienst übergeben. Im Mittelalter verlor es die bronzene Eindeckung der Kuppel. Im J. 1632 nahm Papst Urban VIII die Bronzen des Porticus fort, um daraus u. a. das

[1] Bei dem grossartigen Eindrucke, den das Innere des Pantheons nach seiner ursprünglichen Anlage gewähren musste, erscheint nur der eine Umstand missfällig, dass der Bogen der Nischen, indem er sich gegen eine cylinderförmige Mauer öffnet, in einer unregelmässigen Kreislinie gebildet werden musste. Es scheint, dass man dies auch im Alterthum bald empfunden habe; wenigstens zeigt der, wohl nur um ein Geringes jüngere Bau der sog. Minerva Medica zu Rom (von dem weiter unten bei den Thermen die Rede sein wird), wie glücklich man, bei verwandter Anlage, diesen Uebelstand zu vermeiden gewusst hat.

colossale Tabernakel der Peterskirche durch Bernini giessen zu lassen. Derselbe Papst liess, ebenfalls durch Bernini, über dem hinteren Giebel des Porticus zwei mesquine Glockenthürmchen erbauen.

Der Tempel der Venus und Roma zu Rom, von Hadrian im J. 135 n. Chr. nach eignem Plane erbaut, der grösste unter allen uns bekannten Tempeln Roms, von dem wenigstens noch charakteristische Ruinen vorhanden sind. Von aussen erschien der Tempel als ein grosser korinthischer Dipteros von 10 zu 20 Säulen (160 zu 333 Fuss, die Säulen beinah von 6 F. Dm.) in einem Vorhofe, der von einer doppelten Säulenstellung umgeben war (300 zu 500 Fuss). Das Innere zerfiel in zwei gesonderte oblonge Cellen, deren Zugänge die beiden Giebelseiten des Gebäudes bildeten und deren jede an ihrer Hinterseite eine grosse Nische hatte, welche zur Aufstellung des Hauptbildes diente; mit diesen Nischen stiessen die Cellen aneinander. Die Nischen waren mit einer Halbkuppel, die Cellen mit einem Tonnengewölbe überdeckt, beide Arten der Wölbung mit vergoldeten Kassetten ausgefüllt. Kleinere Bildernischen waren in den Langwänden der Cellen angebracht; vor diesen liefen korinthische Säulenstellungen hin. Das Aeussere und das Innere bildeten an diesem Tempel, was die Hauptformen des Baues anbetrifft, allerdings kein harmonisches, sich gegenseitig bedingendes und erfüllendes Ganze; aber für das Innere an sich war hier ein grossartig neues und eigenthümlich vollendetes Princip aufgestellt. Es ist gewissermaassen eine höhere Stufe des griechischen Hypäthralbaues, indem an die Stelle des unbedeckten Raumes jenes, von den Mauern getragene Tonnengewölbe trat.

Verwandte Einrichtung zeigt das Gebäude, welches Hadrian zu Ehren der Plotina, der Gemahlin Trajans, durch deren Mitwirkung er zum Throne gelangt war, zu Nismes in Frankreich aufführen liess. Es diente zu den gemeinschaftlichen Zwecken einer Basilika und eines Tempels. Es ist ein oblonger Raum, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, an den Langwänden kleine Nischen und vor diesen eine römische Säulenstellung vortretend. Das Tonnengewölbe, ohne Kassetten, mit breiten queerüberlaufenden Gurtbändern (ursprünglich wohl mit Stuccaturen oder Malerei geschmückt). Im Grunde ebenfalls eine grössere Nische, diese viereckig, mit Pfeilern und Pilastern von sehr geschmackvoller Bildung. Um das Gebäude läuft, durch eine zweite Mauer gebildet, ein nicht ganz schmaler Umgang umher, der wohl zu den Zwecken der Basilika diente. Die Hauptmasse des Gebäudes ist erhalten, doch nichts von der äusseren Dekoration.

Andre Formen gewölbter Tempel erscheinen in den letzten Zeiten der römischen Kunst. Von diesen weiter unten.

Wie die Mehrzahl der Tempel, so schliessen sich auch die verschiedenen, für die Zwecke des öffentlichen Lebens bestimmten Hallen in ihren Formen vorzugsweise dem griechischen Baustyl an. Aber indem diese Hallenbauten bei den Römern einem ungleich grösseren Reichthum praktischer Interessen entgegenkommen mussten, gewannen sie, in ihrer Anlage, wie in ihrer Verbindung mit einander und mit anderen architektonischen Werken, soviel neue Eigenthümlichkeiten, erhielten sie, vornehmlich in der Stadt Rom selbst, zumeist ein so grossartiges Gepräge, dass schon in ihnen die besondre Auffassungsweise der römischen Kunst mächtig hervortreten musste.

Zu diesen Werken gehören zunächst die neuen Basiliken, die in der Zeit des Julius Cäsar, um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., zu den Seiten des Hauptforums von Rom erbaut und nachmals mehrfach erneut wurden. Sie traten an die Stelle jener älteren, in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erbauten Basiliken und überboten deren Pracht in der grossartigsten Weise. Es waren: die Basilica Julia, von Cäsar begonnen, von Augustus vollendet, und später in erweitertem Umfange erneut; — die B. Fulvia, an der Stelle der älteren desselben Namens um das J. 54 v. Chr. von Paullus Aemilius neugebaut, — und, mit dieser verbunden, die B. Aemilia, von demselben Paullus erbaut und im J. 31 v. Chr. vollendet, 20 Jahre darauf neugebaut, nach 35 Jahren abermals hergestellt Von ihrer Pracht vornehmlich wird, wie von der eines Wunderwerkes berichtet. — Hier ist denn auch die Stelle, einiges Nähere über die Anlage der Basiliken bei den Römern zu sagen. Diese scheint sehr verschiedenartig gewesen zu sein, doch insofern übereinstimmend, als ein, von Säulen umschlossener oblonger Raum vornehmlich für den Handelsverkehr diente und an ihn sich ein besondrer Raum als Sitz der Rechtspflege, das sog. Tribunal, anschloss; das Tribunal wurde bei den Römern durchgehend im Halbkreise gebildet und nahm insgemein die obere Seite des Gebäudes, dem Eingange gegenüber, ein. Erhalten ist uns von solchen Gebäuden nur sehr Weniges, was eine nähere Anschauung gäbe. Wir gewinnen eine solche vornehmlich nur durch den Bericht des Vitruv (im Zeitalter des Augustus), über die Basilika, die er zu Fano erbaut hatte.[1] Dies Gebäude

[1] Vitruv, V, c. 1.

war durch Mauern umschlossen, Säulenstellungen theilten dasselbe in drei Schiffe und trugen die Decke des Mittelschiffes, während in den Seitenschiffen Gallericen angebracht waren, deren Decke durch kleine Pilaster an der Rückseite der Säulen (je zwei übereinander) getragen ward, — eine Einrichtung, die freilich nicht als sonderlich ästhetisch bezeichnet werden kann. Aehnlich scheint, der Hauptsache nach, die Basilika von Pompeji eingerichtet gewesen zu sein, doch im Mittelschiffe unbedeckt, nach Art eines Hypäthraltempels. Ein auf Marmorplatten gravirter, aber nur in Fragmenten erhaltener Plan der Stadt Rom lässt u. a. einige Grundrisse von Basiliken erkennen; wichtig ist unter diesen besonders eine Andeutung der vorgenannten B. Aemilia, die mit zwiefachen Säulenreihen an den Seiten und vor dem Tribunal, somit fünfschiffig erscheint.

Das römische Forum mit seinen Prachtbauten reichte aber bei weitem nicht für die öffentlichen Bedürfnisse der mehr und mehr wachsenden Volksmenge aus. Kleine Märkte für den Bedarf des täglichen Lebens waren schon seit dem Beginn der republikanischen Zeit an verschiedenen Orten der Stadt angelegt. Ein grosser regelmässig gebauter Marktplatz war im J. 177 v. Chr. auf dem Berge Cälius, unter dem Namen des Macellum magnum erbaut worden. Einen neuen liess Augustus unter dem Namen des Macellum Liviae auf dem Esquilin anlegen. Diese Bauten bestanden in einem viereckigen Platze, von ein- oder mehrstöckigen Hallen umgeben, in der Mitte eine altarähnliche Vorrichtung zum Schlachten des Viehes oder zum Opfern, die letztere bei den Prachtanlagen dieser Art mit einem grossen Kuppeldache überwölbt. — Das sogenannte Pantheon neben dem Forum von Pompeji muss als ein solches Macellum betrachtet werden; dasselbe giebt zugleich, durch die fröhlichen Malereien seiner Wände, einen Begriff von der reichen künstlerischen Ausstattung, die auch bei diesen Anlagen statt fand.

Auch für die öffentlichen Volksversammlungen reichte das Forum nicht mehr hin. Julius Cäsar entwarf den Plan, ein neues riesiges Gebäude auf dem Marsfelde zu diesem Zweck zu erbauen; dies waren die sog. Septa Julia, die unter Augustus zur Vollendung kamen: ein Platz von 5000 Fuss im Umfange, durch Marmor-Wände umfasst, mit mächtigen Säulengängen umgeben und wiederum mit den mannigfaltigsten Werken bildender Kunst geschmückt.

Ebensowenig waren die Basiliken des Forums genügend, der täglich wachsenden Menge der Rechtshändel (einer Hauptleidenschaft der Römer jener Zeit) und dem ganzen vielgegliederten Schreiber-

und Beamtenwesen ein bequemes Unterkommen zu schaffen. Cäsar fasste auch dies Bedürfniss im grossartigsten Sinne auf; er schuf ein besondres Prachtforum, von Säulenhallen umgeben, hinter denen sich die Säle der öffentlichen Schreiber und Verwaltungsbehörden befanden, mit einem Tribunal für die Richter und mit einem mächtigen Tempel in der Mitte, der dem Ganzen das Gepräge höchster Würde gab. Den Tempel widmete er der Venus Genitrix. (Die Reste von der Nische des Tempelbildes und andre Architekturfragmente in dem sogenannten Tor de' Conti.) Cäsars Gedanke war so glücklich, dass er bei den folgenden Kaisern mannigfache Nachfolge fand und dass diese Prachtforen zu den eigenthümlichsten Schöpfungen der römischen Architektur gehören. — Das nächste Prachtforum war das des Augustus. Von dem Tempel des Mars Ultor, in der Mitte desselben, ist bereits die Rede gewesen. Ausser den Resten dieses Tempels sind auch noch bedeutende Theile der Umfassungsmauern des Augustischen Forums, namentlich das in dasselbe führende Thor, der sogenannte Arco de' Pantani, erhalten. — Ein drittes, unter dem Namen des *Forum Transitorium* ward durch Domitian, als Verbindung zwischen dem Cäsarischen und dem Hauptforum von Rom, erbaut; eigenthümlich waren demselben mehrfache Verbindungswege, die hindurch führten (daher der Name) und ein Janus-Tempel in der Mitte. — Das vierte war das Forum des Nerva oder *Forum Palladium*, welches wiederum zur Verbindung der sämmtlichen ebengenannten Fora diente. An sich bestand es eigentlich nur aus einem Säulenhofe mit einem Tempel der Minerva. Die Säulen, von korinthischer Ordnung, liefen an der Mauer hin und trugen ein, über jeder einzelnen vorgekröpftes Gebälk; davon sind noch zwei, unter dem Namen der „Colonacce" erhalten. Der Tempel stand im sechszehnten Jahrhundert grossentheils noch aufrecht und ist uns durch eine alte Bauzeichnung bekannt.

Alle diese Anlagen wurden durch das Prachtforum des Trajan überboten, als dessen Baumeister Apollodorus von Damascus genannt wird. Es begann nahe an dem Forum des Augustus und zog sich in beträchtlicher Ausdehnung zwischen dem capitolinischen und quirinalischen Berge hin. Ein Triumphbogen führte auf den grossen Platz des Forums, in dessen Mitte sich ein Tempel des Trajan erhob und zu dessen Seiten Bibliothekgebäude hinliefen. Hinter diesen waren besondre Anlagen, zur Untermauerung jener Berge dienend; von den letzteren haben sich, am Quirinal, die (fälschlich) sogenannten Bäder des Paullus Aemilius, vermuthlich für einen Wachposten bestimmt, erhalten.

Dem Forum gegenüber lag die stolze Basilika Ulpia, ein fünfschiffiger, mit Bronze überdeckter Bau, der zu den höchsten Prachtbauten Roms gerechnet ward. An der Rückseite der Basilika lagen zwei kleine Tempel, dem Vater des Trajan und des Nerva gewidmet; und zwischen diesen ein kleiner Säulenhof, aus dessen Mitte die riesige Ehrensäule Trajans, die dem Kaiser im J. 112 vom Senate gewidmet ward, unter der seine Asche ruhte und über der sein Bildniss stand, emporstieg. Die Säule, mit ihrem reichen bildnerischen Schmuck steht noch an ihrer Stelle. Und noch weiter führte Hadrian diesen Bau; ein neuer Platz schloss sich jenen Anlagen an, in seiner Mitte ein riesiger Tempel, der vom Senate Roms dem Hadrian gewidmet ward; ein zweiter Triumphbogen beschloss die ungeheure Anlage.

So war das Trajanische Forum bis zum Anfange des Marsfeldes hinausgeführt. Hier schloss es sich an jene colossalen Septa Julia an. Aber noch war dem stolzen Geiste der römischen Herrscher diese unermessliche Fülle von Pracht und Glanz nicht genügend. Unter den Nachfolgern Hadrians, um die Mitte und in der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts, erhub sich jenseit der Septa ein neuer Verein von prächtigen Hallen, Tempeln, Basiliken, Ehrensäulen und Triumphbögen. Zu diesen gehören die Ehrensäule des Antoninus Pius, von der jedoch nur das marmorne Postament (im Vatican) erhalten ist, die Säule des Marcus Aurelius, noch an ihrer ursprünglichen Stelle, und die Reihe der Säulen, welche in die Façade der heutigen Dogana eingemauert sind, vermuthlich der Rest von einem Tempel oder einer Basilika des Marc Aurel. An diesen Werken sieht man übrigens bereits die Kennzeichen des sinkenden Geschmackes.

Neben diesen umfassenden Anlagen dürften hier noch manche einzelne Bauten zu erwähnen sein. So das Atrium Libertatis, welches unter Augustus erbaut wurde und eine Bibliothek und Schriftstellerbüsten enthielt; das, derselben Zeit angehörige Diribitorium, ein ausgedehnter Bau unter Dach, zu verschiedenen Zwecken dienend, u. a. m. Auch der Porticus der Octavia, in der Nähe vom Theater des Marcellus (s. unten) ist hier zu nennen; er war ebenfalls unter Augustus gebaut. Von dem korinthischen Propyläum, welches in den Porticus führte, steht noch ein Theil; dieser gehört jedoch einer Restauration des Septimius Severus an.

Nächst den Prachtforen des Julius Cäsar und der Kaiser gehören die Thermen zu den eigenthümlichsten und grossartigsten Anlagen Roms. Diese sind, was ihre allgemeine Bestimmung anbetrifft, zunächst den griechischen Gymnasien gegenüberzustellen. Bei den letzteren verbanden sich mancherlei Räume für körperliche Uebung mit Baderäumen und mit andern Lokalen, die für wissenschaftliche Unterhaltung bestimmt waren. Bei den Römern trat der Begriff des Bades in den Vorgrund. Warme, lauwarme und kalte Bäder wurden in kunstreicher Verbindung angelegt; die Säle, für kaltes, wie für warmes Bad, gestalteten sich zu förmlichen Schwimmteichen; andre Räume erhielten eine ähnlich colessale Ausdehnung. Die Kunst des Wölbens, in ihren verschiedenen Weisen, fand hiebei die mannigfaltigste Anwendung. Doch ist hiemit der Begriff der Thermen keineswegs abgeschlossen; im Gegentheil war in ihnen neben dem Bade, welches allerdings einen der Hauptgenüsse im Römerleben ausmachte, Allès vereinigt, was zur Ergötzlichkeit des Lebens, zum behaglichsten Müssiggange dienen konnte, Alles, was die Laune des Tages an Spielen und Kunststücken mit sich brachte, Alles, was für Sinn und Auge einen Reiz darbieten konnte. Sie wurden von den Herrschern für das Volk erbaut, und diesem der freie Eintritt zu allen jenen Genüssen gestattet; sie waren das vorzüglichste Mittel, um das Volk, indem es zu den Genüssen der Reichen und Vornehmen emporgezogen ward, ganz für den Herrscher zu gewinnen und zugleich die edleren Regungen und Bestrebungen desselben um so sicherer zu unterdrücken. So wurden die Thermen freilich der völlige Gegensatz von dem, was die Gymnasien für Griechenland gewesen waren. Ihr Name (warme Bäder) ist ohne Zweifel von dem der warmen Heilquellen entlehnt, mit denen sich (wie heutiges Tages an den Badeorten) die reichsten Anlagen für den Genuss des Lebens vereinigt hatten, die aber nur den Reicheren zugänglich waren. Die allgemeinen Zwecke der Thermen machten eine riesige Ausdehnung und die Zusammenhäufung der prächtigsten Stoffe und Kunstwerke nöthig; ihre Ruinen sind zum Theil die Fundorte der vorzüglichsten Antiken geworden. Die besonderen Zwecke aber waren, je nach der herrschenden Mode, sehr verschieden; und so ist es höchst schwierig, wenn nicht unmöglich, die Bestimmung der erhaltenen Räume im Einzelnen deuten zu wollen.

Die ersten Thermen zu Rom wurden durch Agrippa, unter Augustus, angelegt. Zu ihnen gehörte der mächtige Bau des Pantheons. — In derselben Periode wurden die Thermen der Cäsaren Cajus und Lucius erbaut; zu diesen, wie es scheint,

gehört der merkwürdige Baurest, der unter dem Namen eines Tempels der Minerva Medica bekannt ist. Es ist ein zehnseitiger Bau, mit halbrunden Nischen und Bogenfenstern an den Seitenwänden, und mit einem Kuppelgewölbe überdeckt, welches die Andeutung der zehnseitigen Form beibehält. Die Anwendung des Zehnecks bot für eine reinere Durchbildung als bei dem kreisrunden Pantheon Gelegenheit; die Kuppel ist, nächst der des Pantheons, die grösste unter den alten Gebäuden Roms, die uns bekannt sind. — Andre Thermen, von denen sich Reste erhalten haben, sind die des Titus oder Trajanus, des Caracalla aus der früheren Zeit des dritten, und des Diocletian aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts. Die beiden zuletzt genannten waren vor allen übrigen durch Grösse und Pracht ausgezeichnet. Die des Diocletian hatten allein 3000 Badezimmer; der Hauptraum derselben ist durch Michelangelo in die Kirche S. Maria degli Angeli, ein zur Umgebung der Thermen gehöriges Rundgebäude in das Kirchlein S. Bernardino umgewandelt worden.

Neben den Thermen sind, als verwandte, doch ungleich weniger bedeutende Anlagen, die Nymphäen zu nennen, Gartenanlagen mit architektonisch umbauten Quellen und Spielplätzen, die wiederum zu einer geschmackvollen künstlerischen Behandlung Anlass gaben. Ein Paar Reste von solchen, die sich aus der späteren römischen Kunstzeit erhalten haben, sind das Nymphäum des Alexander Severus, in der Nähe der Kirche S. Croce in Gerusalemme, und die sogenannte Grotte der Egeria, ein Nymphäum des Almo, eines Nebenflüsschens der Tiber.

Sodann ist zu erwähnen, dass ausser den Bädern, welche die Thermen darboten, in Rom selbst und überall an den Orten römischen Verkehres eine Menge öffentlicher Badeanstalten, die von Privatpersonen gehalten wurden, befindlich waren. Natürlich war hier der künstlerische Schmuck nur eine Nebensache, obgleich die Einrichtungen für die verschiedenen Arten des Bades stets in gewissem Maasse umfassend und nicht ganz ohne Bedeutsamkeit der äusseren Erscheinung waren. Als Beispiele sind die schon erwähnten Bäder von Pompeji und die zu Badenweiler in Deutschland (im oberen Breisgau) zu nennen.

Nicht minder glänzend und grossartig erscheinen ferner die Gebäude, welche für die Schau von Spielen errichtet wurden. Dem Princip nach wurden dieselben wiederum nach dem Muster der griechischen Bauten solcher Art angelegt; gleichwohl zeigt

sich auch in ihnen der Geist der römischen Kunst in seiner vollen Eigenthümlichkeit. Sie wurden nicht nur auf eine mannigfaltigere Weise ausgebildet, nicht nur mit bedeutend gesteigerter Sorgfalt für die Bequemlichkeit und für das Behagen des schauenden Volkes eingerichtet; es entwickelte sich in ihnen auch, ungleich bedeutsamer in die Augen fallend, eine selbständige architektonische Kunst. Bei den griechischen Bauten war man vorzugsweise bedacht, für die Anlage der Sitzstufen ein Lokal von entsprechender Neigung aufzufinden, so dass sich an ihnen keine sonderliche äussere Architektur zeigen konnte; die römischen Anlagen dagegen wurden in der Regel auf ebnem Boden, aus gewölbten, übereinander gebauten Räumen, welche die Sitzstufen trugen, emporgeführt, und es entfaltete sich demnach an ihrem Aeusseren ein vielfach zusammengesetztes Ganze aus Pfeilern und Bogenöffnungen.

Die römischen Theater sind, mit Ausnahme der eben angeführten Umstände, den griechischen Theatern im Wesentlichen ähnlich; nur erhielt hier die Scene, welche die sämmtlichen Schauspieler aufzunehmen bestimmt ward, eine grössere Tiefe und die Orchestra wurde mit Sitzplätzen ausgefüllt. — Bedeutende Theaterbauten beginnen zu Rom bereits vor der Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., zum Theil mit grosser Pracht, vorerst jedoch nur für die Zeit der Spiele und, der Hauptsache nach, aus Holz errichtet. Eins der merkwürdigsten dieser Art war das, welches der Aedil M. Aemilius Scaurus im Jahre 60 v. Chr., angeblich für 80,000 (?) Zuschauer, aufführen liess. Die Scene desselben bestand aus drei Stockwerken, mit 360 Säulen geschmückt, hinter denen die Wand unterwärts mit Marmor-Platten, in der Mitte mit Glas (Glas-Mosaik), oberwärts mit vergoldeten Tafeln versehen war; ausserdem waren 3000 eherne Bildsäulen, viele Gemälde und Teppiche zur Auszierung des Theaters angewandt. — Wenige Jahre später baute der Tribun Curio zwei mächtige Holztheater, beide nebeneinander stehend; sie ruhten auf Zapfen; nach Beendigung der scenischen Spiele bewegten sie sich, während das Volk noch die Sitzplätze ausfüllte, gegeneinander und bildeten so ein Amphitheater, auf welchem Kampfspiele vorgeführt wurden. — Das erste Theater aus Stein, 4000 Zuschauer fassend, liess Pompejus erbauen; die Sitzstufen desselben führten zu einem Tempel der Venus Victrix empor, und das ganze Theater bildete somit gewissermaassen den Vorbau des Tempels. — Erhalten ist aus der Zeit Augusts das Theater des Marcellus zu Rom. Die gewölbten Räume unter den Sitzplätzen desselben öffnen sich nach aussen durch zwei Reihen von Arkaden mit dorischen und ionischen

Halbsäulen, die eine einfach tüchtige Ausbildung des römischen Styles zeigen. Sonst sind unter den erhaltenen Theaterresten die von Pompeji, das Theater zu Gabala in Syrien, u. a. zu nennen.

Die Amphitheater, zur Schau blutiger Thier- und Menschenkämpfe dienend, waren der milderen griechischen Sitte fremd; sie gehören wesentlich der italischen Kunst an und sind von den Etruskern auf die Römer übergegangen, bei denen sie zum Theil eine riesige Ausdehnung erhielten. Sie bestanden aus einem grösseren Schauplatz, der Arena, zumeist von elliptischer Form, um den die Sitzstufen der Zuschauer rings umher emporstiegen. — Das erste bedeutendere Amphitheater wurde zu Rom durch Julius Cäsar errichtet; doch war dieses noch von Holz; das erste aus Stein erbaute daselbst Statilius Taurus unter August. — Vor allen berühmt aber war das Flavische Amphitheater, welches von Vespasian begonnen und von Titus im J. 80 n. Chr. beendet ward; es führte im gemeinen Sprachgebrauch den Namen Colosseum, vermuthlich von dem Coloss des Nero, der in seiner Nähe stand, und ist unter diesem Namen noch gegenwärtig, als die mächtigste Ruine des gesammten römischen Alterthums, erhalten. Die Länge desselben beträgt 591, die Breite 508 Fuss (die Arena 273 zu 173 F.), die Höhe ursprünglich mehr als 180 Fuss. Es fasste ungefähr 87,000 Zuschauer. Im Inneren waren die obersten Sitzstufen durch einen grossartigen Säulenkranz umfasst. Im Aeusseren öffnen sich die gewölbten Räume unter den Sitzstufen durch drei Reihen von Arkaden (80 in jeder Reihe) mit Halbsäulen von dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung; über der obersten Reihe ist noch eine Ordnung korinthischer Pilaster. Durch das Hauptgesims wurden erzbeschlagene Masten gesteckt, welche von Consolen getragen wurden und an denen ein ungeheures, oft mit mährchenhafter Pracht ausgestattetes Zeltdach zum Schutz gegen die Sonne befestigt ward. Die Arena bildete einen Bretterboden, der auf tiefen Mauern ruhte; hier waren, je nach den vorhandenen Mitteln, die verschiedenartigsten Einrichtungen getroffen, um die wundersamsten Erscheinungen hervorzubringen; reissende Thiere wurden durch dieselben, oft in übermächtiger Anzahl, aus dem Schooss der Erde hervorgeworfen; einst trat, wie durch einen Zauberschlag, ein ganzer Wald mit ausländischen Vögeln an's Licht. Natürlich gehören somit die jetzigen unterirdischen Anlagen der Arena der jüngsten Benützungszeit derselben, dem fünften Jahrhundert n. Chr., an. — Unter den an andern Orten erhaltenen Amphitheatern sind vornehmlich die von Pompeji, Capua,

Verona, Pola und das zu Nismes, das letztere von eigenthümlich tüchtiger Architektur, anzuführen.

Zur gewaltigsten Anlage erwuchs das Amphitheater in der sogenannten Naumachie, wo die Arena sich zum weiten Bassin gestaltete, welches zur Schaustellung von Seegefechten bestimmt war. Die erste Naumachie war von Julius Cäsar erbaut; eine zweite, grössere von August, an der Stelle der Cäsarischen (das Bassin derselben war 1200 Fuss breit und 1800 Fuss lang). Eine dritte, wiederum, wie es scheint, an der Stelle der vorigen, erbaute Domitian; Trajan zerstörte sie.

Der römische Circus war dem griechischen Stadium und Hippodrom ähnlich, doch erhielt derselbe wiederum manche Eigenthümlichkeiten der inneren Ausbildung. Dahin gehört namentlich die Spina, ein erhöhter Rücken, der sich in der Mitte des Circus hinzog und der zur Bestimmung des wiederholten Umlaufes beim Wettrennen diente. Mancherlei architektonische und bildnerische Werke waren auf der Spina aufgestellt; an ihren Enden befanden sich die sogenannten Metae (die Ziele), über denen sich kleine Spitzkegel (von jener altitalischen Form) erhoben. Der Circus war vornehmlich für den Wettlauf der Wagen und Reiter errichtet; doch diente er auch zu den Zwecken des Amphitheaters und der Naumachie, zur Aufführung von Tänzen, zu Volksversammlungen u. s. w. — Der berühmteste Circus zu Rom war der Circus maximus, gegründet in den Zeiten der königlichen Herrschaft, erweitert und vergrössert von Cäsar, sowie nachmals von Trajan. — Erhalten sind nur die Ruinen von dem Circus des Maxentius (gewöhnlich als C. des Caracalla bezeichnet), aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts n. Chr. Derselbe ist 1482 Fuss lang und 244 F. breit.

Der Brückenbau gewann in der römischen Architektur, durch seine mächtig geschwungenen Bögen, ein grossartig künstlerisches Gepräge. Auch verband sich mit den einfachen Hauptformen oft eine weichere Ausbildung, indem sich über den Pfeilern der Brücke, zwischen den Bögen, zierliche Bildernischen gestalteten, oder indem leichte Säulen und Statuen über den Rändern der Brücke aufgestellt waren oder Triumphbögen ihre Zugänge bildeten.

Als Beispiele von erhaltenen Werken sind u. a. zu nennen: der einfachere Pons Aelius (jetzt P. S. Angelo) und der zierlichere Ponte rotto (P. Palatinus oder Senatorius) zu Rom,

sowie die ebenfalls zierlich ausgebildete Brücke des Augustus zu Rimini.

Dann sind die Wasserleitungen, in dieser Zeit zumeist nicht mehr unter der Erde, sondern auf unzählbaren Bogenreihen, oft auf mehreren übereinander, fortgeführt, höchst charakteristisch für die Physiognomie einer römischen Stadt, vornehmlich Roms selbst, der sie von den benachbarten Höhen, oft aus ansehnlicher Ferne, entgegeneilen. Ohne eine höhere künstlerische Ausbildung in Anspruch zu nehmen, sind sie doch von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung. Auf die äusserst verständigen und zweckmässigen Einrichtungen, die dabei für den Lauf, für die Reinheit und Frische des Wassers, für dessen Vertheilung u. s. w. getroffen waren, näher einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Die grossen Wasserbehälter im Inneren der Stadt, in denen sich das hereingeführte Wasser sammelte und aus denen dasselbe weiter vertheilt ward, wurden wiederum mit dem mannigfaltigsten künstlerischen Schmucke ausgestattet; ebenso die Brunnen, welche die öffentlichen Plätze zierten. Agrippa allein hatte 700 solcher Brunnen, darunter 105 springende, in Rom aufgeführt und dabei 300 Statuen und 400 Marmorsäulen verwandt. Der Rest eines solchen Brunnens ist die sogenannte Meta Sudans, in der Nähe des Colosseums; ein ansehnlicher, aus Ziegeln erbauter Kegel, aus dem sich ein Wasserstrahl in mächtiger Höhe erhob; am unteren Theil war der Kegel mit mehreren Vorsprüngen umgeben, an denen der nieder stürzende Strahl Cascaden bildete.

Die Denkmäler, die dem Gedächtniss Einzelner errichtet wurden, nehmen in der römischen Kunst eine sehr bedeutsame Stelle ein und erscheinen in sehr verschiedenartiger Gestalt. Im Allgemeinen sind sie nach den beiden Gattungen der Ehrenmäler und der Grabmäler zu unterscheiden (obgleich beide in einzelnen Fällen auch in einander übergehen).

Unter den Ehren-Denkmälern sind zunächst die Säulen zu nennen. Diese waren zu Rom schon früh als Denkmäler der Sieger im Gebrauch; für die Feier von Seesiegen wurde die Säule auf eigenthümliche Weise, durch Schiffschnäbel und Anker, ausgeschmückt, — die sogenannte Columna rostrata, deren Erscheinung übrigens nicht sonderlich künstlerisch ist. — Als vorhandene Ehrensäulen einfacherer Art sind zu nennen: die des Menander zu Mylasa in Carien, aus der Zeit Tibers; die des Alexander Severus zu Antinoe in Aegypten; die des Diocletian

zu Alexandria in Aegypten. Alle drei sind von korinthischer Art; die zweite von ihnen hat über der Basis einen Kranz hoher, emporgerichteter Akanthusblätter, eine Form, die für eine einzelstehende Säule sehr glücklich erscheint. Ihnen reiht sich die schon genannte Säule des Antoninus Pius zu Rom an. — In reichster Ausbildung erscheinen dagegen die, ebenfalls schon erwähnten Säulen des Trajan (von 92 Fuss Höhe) und des Marc Aurel zu Rom. Diese haben ihre Bedeutung zunächst durch die umgebenden Architekturen, aus denen sie malerisch emporstiegen. In ihrer Hauptform sind sie von dorischer Bildung. Um ihre Schäfte windet sich ein Band mit Reliefdarstellungen, die Siegesthaten der Gefeierten enthaltend, bis zur Spitze empor. So brillant ein solcher Schmuck erscheint, so ist derselbe gleichwohl bereits ein sehr deutliches Zeugniss der Entfremdung von dem reinen künsterischen Sinne; denn dieser Reliefschmuck zerstört ebenso die eigenthümliche Lebenskraft der Säule, als ihm selbst auf keine Weise eine umfassende Anschauung, somit ein wirksamer Eindruck zu Theil werden kann.

Die bedeutsamsten Ehren-Denkmäler sind die Ehren-Bögen oder Pforten. Ihre Form war in den gewölbten Stadtthoren bereits vorgebildet, und es bleibt auch bei ihrer Errichtung der Begriff des Thores stets zu Grunde liegend, mochten sie als Monumente für allgemeine, dem Lande erzeigte Wohlthaten — namentlich für die Ausführung wichtiger Strassenbauten, wobei sie an den Beginn der Heerstrasse gesetzt wurden, — errichtet sein, oder mochten sie, als Triumphbögen, die Bestimmung haben, an den Triumphzug des glorreichen Siegers zu erinnern. Sie gehören der römischen Kunst ganz eigenthümlich an und zeigen dieselbe wiederum in ihrer ganzen Majestät. Durch die Bedeutsamkeit der Masse, durch die stolze Ruhe, welche die Bogenform herbeiführt, durch die verschiedenartige Theilung, in der sich die Gelegenheit zum reichsten bildnerischen Schmucke darbietet, durch das Plateau auf ihrer Oberfläche, welches zur erhabenen Aufstellung mächtiger Standbilder, besonders von Quadrigen, geeignet ist, sind sie von der grossartigsten monumentalen Wirkung. Halbsäulen oder frei vortretende Säulen mit ihrem Gebälk bilden insgemein den Einschluss des Bogens; darüber erhebt sich eine Attika, welche die Inschrift trägt und auf der die Standbilder ruhen. Die reichste Ausbildung und Ausschmückung findet sich bei den Triumphbögen.

Schon in den letzten Zeiten der römischen Republik wurden, wie bereits bemerkt, Triumphbögen errichtet, doch ist von solchen Nichts erhalten. Unter denen, die wir kennen, sind die frühsten

die des August. Zwei Bögen wurden ihm wegen Wiederherstellung der grossen Flaminischen Heerstrasse errichtet; von diesen ist der zu Rimini (ein einfach zierlicher Bau) übrig; ein andrer zu Susa in Piemont, ein dritter zu Aosta am Fusse der Alpen (dieser ein Siegesbogen). Doch sind die ebengenannten nicht von hervorstechender Bedeutsamkeit. — Ihnen sind zunächst anzuschliessen zwei Bögen des Trajan: der eine am Hafen von Ancona, ein Werk von schöner Ausbildung, in Bezug auf die Herstellung des Hafens errichtet; der andre zu Benevent, wegen Wiederherstellung der Appischen Strasse. — Der besten Zeit der römischen Kunst gehört der Bogen der Sergier zu Pola in Istrien an; gedoppelte korinthische Halbsäulen zu den Seiten des Bogens geben demselben ein eigenthümlich kräftiges Gepräge.

Sodann sind vornehmlich die drei Triumphbögen zu nennen, welche sich (neben einigen andern gewölbten Thoren) in Rom erhalten haben. Der frühste unter diesen ist der des Titus, in seiner Hauptanlage dem ebengenannten Bogen der Sergier ähnlich, doch nicht so energisch, wenn auch nicht ohne Geschmack durchgebildet; die Halbsäulen tragen römische Kapitäle von trefflicher Entwickelung dieser Form. — Die beiden andern Triumphbögen sind die des Septimius Severus und des Constantin; diese haben eine grössere Anlage, indem sie aus einer grossen Hauptpforte und zwei kleineren Nebenpforten bestehen, zwischen und neben denen freistehende Säulen, ursprünglich zu Trägern von Statuen bestimmt, vortreten. Eine edlere Durchbildung, schönere Verhältnisse, eine treffliche räumliche Eintheilung werden am Bogen des Constantin ersichtlich; dies darf, was die späte Zeit des Constantin (im vierten Jahrhundert) anbetrifft, nicht befremden, da dieser Bogen grossentheils aus den Stücken eines Trajansbogens errichtet ist und somit ohne Zweifel auch dessen ganze Anlage wiederholt hat (die späteren Theile des Bogens sind von sehr roher Arbeit). Der Bogen des Septimius Severus, im J. 203 erbaut, ist in den angegebenen Beziehungen schon ungleich mehr untergeordnet. — Neben dem letzteren ist eine kleine Ehrenpforte zu nennen, welche demselben Septimius Severus von den Kaufleuten und Wechslern am Forum Boarium errichtet wurde; sie ist aber nicht in Bogenform, sondern wagerecht überdeckt. Die Ueberladung dieses Werkes mit bildnerischen u. a. Zierden zeigt, sowie deren rohe Arbeit, ebenfalls schon den sinkenden Geschmack.

Ein Paar gewölbte Prachtpforten zeigen das Bestreben, mit der Bogenform mehr, als es sonst in der römischen Kunst üblich war, eine Anordnung im Style der griechischen Architektur zu

verbinden. Sie gehören der Zeit des Hadrian an, durch den auch anderweitig eine solche Wiederaufnahme des griechischen Geschmackes bewirkt ward. Die eine findet sich zu Athen[1] und bildet die Verbindung mit der alten Stadt und der von Hadrian erbauten Hadriansstadt; die andre in Aegypten, in dem ebenfalls von Hadrian gegründeten Antinoe.[2] Beide, und ganz besonders die letztere, erscheinen indess nicht in einer höheren harmonischen Durchbildung. — Eine gewölbte Prachtpforte von einfacherer und feinerer Behandlung im griechischen Sinne findet sich auf der kleinen Oase bei Aegypten, zu El Kasr.[3].

Auch in den anderen römischen Provinzen (namentlich in Frankreich) sind noch mancherlei Prachtthore und Triumphbögen erhalten, die indess zumeist einen minder reinen Geschmak zeigen und mehr den Zeiten der sinkenden Kunst angehören.

Ausserdem dürften für Ehren-Denkmäler noch mancherlei besondre Formen zur Anwendung gekommen sein. So erscheint z. B. das Monument des Philopappus zu Athen, um 110 n. Chr. erbaut, als eine grosse, architektonisch ausgebildete und mit Statuen und anderm Bildwerk verzierte Nische. —

Die Grabmäler sind theils unter der Erde gearbeitet und ohne eine bedeutendere Entfaltung architektonischer Formen, theils sind sie, als mehr oder weniger bedeutsame Werke, über der Erde angelegt. Die unterirdischen Gräber sind entweder in den Fels gearbeitet — einzeln oder in grösserer Verbindung, zuweilen sehr ausgedehnte Anlagen (wie namentlich die Catacomben von Rom, Neapel, Syracus, Malta, Alexandria u. s. w.); oder sie sind gemauert und überwölbt. Die innere Einrichtung ist verschieden. An den Wänden sind insgemein Nischen, reihenweis übereinander geordnet, zur Aufnahme der Aschengefässe; Gräber von solcher Beschaffenheit führen den Namen der Columbarien. Die Eingänge, wenn dieselben sich an der Seite eines Hügels befinden, sind zuweilen architektonisch dekorirt; als Beispiel solcher Anlage ist das Grabmal der Familie Furia bei Frascati zu nennen.

Bei den eigentlichen, über der Erde angelegten Grabdenkmälern ist zunächst jenes alterthümlich italische Princip einer kegelförmigen Anlage oder der eines Rundthurmes, das sich ohne Zweifel auf einer fortgesetzten einheimischen Ueberlieferung gründet,

[1] Alterthümer von Athen, III, c. 3.

[2] *Description de l'Egypte, Antt. IV, pl. 57, ff.*

[3] *Cailliaud, Voyage à Méroé, II. pl. 39, ff.*

vorherrschend. Ein Paar einfache Anlagen dieser Art sind in der Gegend von Neapel erhalten: das sogenannte Grabmal des Virgilius am Posilipp, ein einfacher Kegel auf quadratem Unterbau; und ein andres, auf dem Wege von Caserta nach Capua, aus drei Rundbauten übereinander, von denen die oberen stets in verjüngtem Durchmesser bestehen. — Einen quadraten Unterbau mit rundem thurmartigen Oberbau bildet das sogenannte Grabmal der Servilier bei Rom, nahe am Circus des Maxentius. Aehnlich, nur reicher dekorirt, ist das Grabmal der Cäcilia Metella bei Rom, aus der Zeit des Julius Cäsar; so auch das der Plautier bei Tivoli. Das Grabmal des L. Munatius Plancus bei Gaeta besteht aus einem einfachen, starken Rundthurme, der mit einem dorischen Friese bekrönt ist. — Viereckige Grabthürme finden sich mehrfach bei Rom, an der Appischen Strasse; doch sind sie zumeist sehr zerstört.

Bei einigen Monumenten ward diese hochalterthümliche Form in riesigem Maasse vergrössert und zugleich mit reichster künstlerischer Dekoration versehen. Diese sind: Das Mausoleum des Augustus, auf dem Marsfelde; ein Rundbau, in mehreren colossalen Absätzen emporsteigend. Die Absätze bildeten Terrassen mit Baumpflanzungen; auf dem Gipfel stand die Statue Augusts. Von dem Unterbau sind die Reste erhalten. — Das Mausoleum des Hadrian, über einem quadraten Unterbau von 320 Fuss Breite ebenfalls ein in mehreren colossalen Absätzen emporsteigender Rundbau (der unterste Absatz hat 226 F. im Durchmesser.) Auf dem Gipfel stand eine riesige Quadriga mit der Statue Hadrians. Die untern Theile des Mausoleums sind als Kern des heutigen Castells S. Angelo erhalten. — Das sogenannte Septizonium, ein Mausoleum des Septimius Severus, vermuthlich in sieben Absätzen emporsteigend. (Hievon ist nichts mehr erhalten. Alte Abbildungen eines, jetzt verschwundenen Gebäudes, welches als das Septizonium benannt ward, zeigen einen thurmartigen Säulenbau, der in mehreren Absätzen unverjüngt emporstieg.)

An diese Werke reiht sich ein merkwürdiges Monument zu Constantine in Afrika, welches eine Nachahmung des Mausoleums zu Halicarnassus zu sein scheint. Es ist ein grosser, von Säulen umgebener Rundbau, über dem sich ein Stufen-Kegel erhebt. — Dann fand auch die Form der ägyptischen Pyramiden Eingang. Als solche ist die noch erhaltene Pyramide des C. Cestius zu Rom, aus der Zeit des Augustus, zu nennen, die eine Höhe von 112 Fuss hat. Andre Pyramiden, die jetzt verschwunden sind, sah man im Mittelalter zu Rom. Grösser noch

als die des Cestius war namentlich eine, die sich auf dem Vatican, in der Nähe der jetzigen Kirche S. Maria Traspontina, befand.

Andre Grabmäler, zumeist von kleinerer Dimension, zeigen eine verschiedenartig freie Decoration. Häufig findet sich bei ihnen, über einem cubischen Unterbau, ein altarähnlicher oder tempelartig verzierter Aufsatz. So bei vielen der Grabmäler Pompeji's, so auch bei mehreren, die sich in der Nähe von Rom und von Tivoli erhalten haben. Ein nicht unzierliches Werk solcher Art, von schlankem Verhältniss und leichter Spitze, zugleich mit dem reichsten Reliefschmuck versehen, ist das Grabmal der Secundiner zu Igel, unfern von Trier. — Manche auch sind als wirkliche Tempel gestaltet. So namentlich einige bei Rom, in der Gegend der sogenannten Grotte der Egeria. Das eine von diesen ist der angebliche Tempel des Deus Rediculus, ein zierlicher Backsteinbau aus der Zeit Hadrians; das andre die heutige Kirche S. Urbano, gewöhnlich als Bacchustempel bezeichnet.

Bei der ganzen Richtung, welche das Römerleben seit dem Beginn der Weltherrschaft gewonnen hatte, musste sich natürlich auch in der Privat-Architektur eine glänzende und reiche Entfaltung zeigen. Eigenthümlich ist die römische Häuseranlage, im Gegensatz gegen die griechische, zunächst dadurch, dass in ihr die Frauenwohnung minder bestimmt von der Männerwohnung gesondert ward; dann durch die Verbindung des italischen (etruskischen) Atriums mit den, der griechischen Architektur entsprechenden Räumen. Das Atrium bildete den Mittelraum in dem vorderen Theil des Gebäudes und diente für die öffentlichen Geschäfte des Hauses; weiter hinten schloss sich der Hof mit seiner Säulenumgebung an. Aber die Häuser wurden zum Theil in grosser Ausdehnung aufgeführt und enthielten dann oft eine Reihe von Räumen, die ihnen das Gepräge einer öffentlichen Bestimmung zu geben schienen. Aehnlich umfassend wurden die Villen der Vornehmen angelegt. Die bedeutendsten Bauten dieser Art waren natürlich die der Kaiser.

Schon in den letzten Zeiten der Republik waren, im Widerspruch gegen die Strenge der alten Römersitte, die prunkvollsten Privatwohnungen erbaut worden. Diesen schlossen sich die Anlagen in den ersten Zeiten der Kaiser an. Doch war die Wohnung des Augustus, auf dem Palatin, von der der übrigen Reichen nicht wesentlich unterschieden. Eine neue Erscheinung aber bot Nero's s. g. goldnes Haus dar, dessen Anlage sich vom Palatin aus über

die angrenzenden Tiefen hin erstreckte, dessen Prunkräume von Gold, edeln Steinen, Perlen u. s. w. erglänzten und in dessen Umfang ganze Felder, Wiesen, Weinberge und Wälder eingeschlossen waren. Doch verschwanden diese Anlagen bald vor dem Hasse des Volkes und vor der Baulust von Nero's Nachfolgern. Domitian gründete einen neuen Kaiserpalast auf dem Palatin; die späteren Kaiser bauten daran fort; die interessantesten Baureste, die sich auf dem Palatin (in den farnesischen Gärten und in der Villa Spada) erhalten haben, gehören dem Domitianischen Bau an.

Im höchsten Grade ausgedehnt war sodann die Villa des Hadrian zu Tivoli, von der noch ein unermessliches Labyrinth von Ruinen übrig ist. Sie bestand aus Wohnräumen der mannigfaltigsten Art, aus einer Menge grösserer und kleinerer Hallen, mehreren Theatern, Thermen, u. s. w. Diese Gebäude führten zum Theil die Namen griechischer und ägyptischer Anlagen: Lyceum, Academie, Prytaneum, Canopus, Poekile, Tempe, Hades. — Von der grossen Villa des Diocletian zu Salona, die in der Form eines mächtigen Feldlagers angelegt war, wird im Folgenden die Rede sein. — Ein Paar Villen von einfach behaglicher Einrichtung lernen wir aus den Briefen des jüngern Plinius, eines Zeitgenossen des Trajan, kennen.[1] Die eine, am Seestrande belegen, führte den Namen Laurentinum; die andre, ein Landsitz mit mannigfachen Gartenanlagen, hiess Tusculum.

§. 5. Die spätere Zeit der römischen Architektur.

Mit der Zeit um den Beginn des dritten Jahrhunderts n. Chr. entwickeln sich in dem Style der römischen Architektur mancherlei, zum Theil sehr auffällige Veränderungen. Bis dahin war durchweg eine einfache Vereinigung der griechischen Architekturformen mit dem römischen Massenbau erstrebt worden; und wenn diese Vereinigung nur selten auf eine innerlich harmonische Weise durchgeführt werden konnte, so war gleichwohl im Allgemeinen ein grossartiger Eindruck erreicht worden, hatten durchweg die einfach klaren Linien, in denen das Wesen der classischen Kunst besteht, vorgeherrscht. Jetzt aber tritt das Bestreben hervor, die Masse auf eine mannigfaltigere Weise zu gliedern, sie reicher zu beleben, die Theile in verschiedenartigerem Wechsel aufeinander folgen zu lassen. Den einfachen Formen des griechischen Säulenbaues und

[1] Plin. Ep. 2, 17; 5, 6. Vergl. u. a. Hirt's Gesch. der Bauk., III, S. 295, ff.

der italischen Gewölb-Architektur vereinigen sich nicht selten bunt geschweifte, phantastische Bildungen. Pilaster, Halbsäulen, frei vortretende Säulen unterbrechen die Wandflächen häufiger als bisher; Nischen und Tabernakel der verschiedenartigsten Form füllen die Räume zwischen ihnen aus, oft in mehrfachen Reihen übereinander; die Giebel der Tabernakel erscheinen öfters in gebrochenen Formen; Reihen von Säulchen, frei von Consolen getragen und einzig zur Dekoration bestimmt, treten an den oberen Theilen der Wände hervor; Bögen setzen unmittelbar über den Säulen auf. Die verzierenden Glieder, die Ornamente werden noch mehr gehäuft, oft in dem Maasse, dass die Hauptglieder zwischen ihnen ganz verschwinden. Das innere Wesen der griechischen Architektur, — die bis dahin vorzugsweise den Römerbauten ihre künstlerische Bezeichnung gegeben hatte, — fällt in sich zusammen; die Kunst der alten Welt geht ihrer Auflösung entgegen. Dies bezeugt auch die äussere Technik, die mehr und mehr mangelhaft wird; auf übereinstimmendes Maass und Verhältniss, auf eine reine Bildung der architektonischen Glieder wird minder streng gesehen; in den Bauten des vierten Jahrhunderts erscheint sogar eine durchaus nüchterne und rohe Behandlung des Einzelnen als vorherrschend.

Aber mitten in dem Untergange des Alten treten zugleich die Principien einer neuen Kunst immer deutlicher hervor. Es liegt in den vorgenannten Neuerungen ein, an sich allerdings sehr gültiges Bestreben, wenn dasselbe vorerst auch noch in der Wahl der Mittel fehlgreifen mochte, wenn es sogar auch der Entwickelung ganz neuer Volksthümlichkeiten bedurfte, um dasselbe zu befriedigenden Resultaten hinauszuführen. Im Ganzen wird auf eine mehr malerische Wirkung hingearbeitet und eine solche oft nicht ohne Glück erreicht. Im Einzelnen machen sich neue Motive der architektonischen Entwickelung bemerklich. In diesem Bezuge ist vor Allem wichtig die selbständigere Behandlung des Gewölbe- und Bogenbaues, theils in eigenthümlicher Anwendung des Kreuzgewölbes, theils darin, dass man, wie bemerkt, Bögen unmittelbar von Säulen ausgehen liess. Diese letztere Anordnung zeigt sehr deutlich, dass man sich endlich der lebenvolleren Verbindung, welche die Bogenreihe an der Stelle des starren Architravs hervorbringt, und ihres günstigen Verhältnisses zu einem grösseren Ganzen bewusst worden war, wenn man auch nicht mehr die Kraft hatte, eine solche Composition organisch durchzubilden.

Die Hauptmotive dieser neuen Umwandlung der antiken Architektur hat man, wie es scheint, im Orient zu suchen. Dort wurden in dieser Zeit verschiedene grossartige Unternehmungen ausgeführt,

an denen sich jene neuen Elemente zuerst mit Entschiedenheit sichtbar machten. Es ist der mehr prunkhafte, mehr zum Phantastischen geneigte Geschmack der orientalischen Völker, der hier, als die Bande europäischer Gesittung und europäischen Formensinnes lockerer wurden, wiederum mit neuer Kraft hervortrat, und der in mancherlei Beispielen auch zu einer unmittelbaren Verbindung griechisch-römischer mit orientalischen Formen führte.

Vornehmlich bedeutend sind in diesem Bezuge die mächtigen Anlagen zweier Städte Syriens, von denen sich zahlreiche Reste auf unsre Zeit erhalten haben.[1] Die eine dieser Städte ist Palmyra (Tadmor), vorzüglich blühend im zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr. Grössere und kleinere Tempel, Basiliken, offne Säulenhallen, Prachtpforten, Wasserleitungen u. dergl. bilden hier ein höchst umfassendes Ganze. Ausgezeichnet ist darunter ein vierdoppelter Säulengang von 3500 Fuss Länge. In Bezug auf den architektonischen Styl (der hier noch verhältnissmässig reiner erscheint), sind besonders die Prachtpforten interessant; die Archivolten ihrer Bögen werden von Pilastern getragen und das Ganze auf ansprechende Weise durch eine Pilaster-Architektur umfasst, wobei die Flächen der Pilaster, der Architrave, der Archivolten Gelegenheit zu reichen ornamentistischen Füllungen darboten. In einem Thale bei Palmyra findet sich sodann eine grosse Anzahl eigenthümlicher Grabmäler, zumeist viereckige Thürme, oberwärts mit einem Erker (von ähnlicher Behandlung wie jene Pforten) und darin die bildlichen Darstellungen. — Die zweite Stadt, ebenfalls sehr reich an Bauresten, ist Heliopolis (Baalbeck). Hier tritt jene buntere Behandlungsweise, jene Ueberladung und mannigfache Theilung der architektonischen Maassen bereits sehr auffallend hervor. Besonders ausgezeichnet sind drei Tempel; der kleinste Tempel ist ein Rundbau mit einer Säulenstellung umher, deren Anordnung einen ganz eignen, barock phantastischen Sinn verräth.

Mancherlei andre asiatische Architekturen reihen sich denen der ebengenannten Städte an. So zunächst die Felsengräber bei Jerusalem,[2] im Thale Josaphat, die theils nur durch architektonisch dekorirte Eingänge ausgezeichnet sind, theils aber auch freistehende Werke bilden, in denen sich die Andeutung griechischen Säulenbaues mit orientalischer Pyramidenform verbindet. —

[1] *Cassas, voyage pittoresque de la Syrie.*

[2] *Cassas*, a. a. O. — Pococke's Beschreibung des Morgenlandes, t. 5 — 7. U. a. m.

So ferner die höchst merkwürdigen Ruinen der Felsenstadt **Petra** (südlich von Palästina).[1] Diese bestehen theils aus den Resten von frei aufgeführten Gebäuden, Tempeln, Triumphbögen u. dergl., an denen man eine Verwandtschaft mit den vorgenannten syrischen Architekturen wahrnimmt; theils sind es aus dem Felsen gemeisselte Architekturen, zumeist Façaden von Gräbern, die, in grösserer oder geringerer Dimension, die griechisch-römischen Formen auf eine mannigfaltige und phantastische, zuweilen aber nicht geschmacklose Weise angewandt zeigen. Höchst elegant, in der Anordnung, wie besonders in der Ausführung, erscheint namentlich das eine von diesen Felsmonumenten, welches die Bewohner jener Gegend als das Schatzhaus des Pharao (Khasne Pharao) benennen. — So mancherlei Baureste in Klein-Asien, zu Ephesus, Labranda, Laodicea u. a. O.; besonders ein merkwürdiges Monument zu **Mylasa**, wo Pfeiler und mit Pfeilern zusammengesetzte Halbsäulen wiederum einen pyramidenförmigen Oberbau tragen.[2]

Ungleich wichtiger und interessanter jedoch, als diese sämmtlichen Anlagen, ist das mächtige **Schloss** (oder Villa), welches sich Kaiser **Diocletian**, nachdem er dem Regimente entsagt, im Anfange des vierten Jahrhunderts zu **Salona** (dem heutigen Spalatro) in Dalmatien erbauen liess, und davon ebenfalls noch bedeutende Reste erhalten sind.[3] Die Anlage bildet ein grosses Viereck von 705 Fuss Länge und Breite, ausserhalb von Mauern und Thürmen umgeben, innerhalb nach der Weise des römischen Feldlagers abgetheilt, mit vielfachen Säulengängen und Hallen, mit Tempeln und Wohnräumen für den Kaiser und sein Gefolge. Die Ausartung der griechischen Architekturformen wird hier freilich wiederum auf sehr empfindliche Weise bemerklich, den Gliederungen fehlt alles innere Leben, das Ornament, obgleich sehr reichlich angewandt, ist doch an sich bereits ungemein dürftig gebildet. Durchweg aber tritt in der Gesammt-Anlage ein kräftiger malerischer Sinn hervor und die freie Verbindung der Säulen- und Bogenform macht sich hier zuerst mit Entschiedenheit bemerklich. — Verwandten Styl mit den brillanteren Theilen des Schlosses von Salona zeigen zwei Thore zu **Verona**, die jedoch noch aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts herrühren: die sogen. **Porta de' Borsari**, ein Bau von eigenthümlich reicher Composition, zugleich im Detail noch mit mehr Geschmack gebildet,

[1] *Léon de Laborde, Voyage de l'Arabie Pétrée.*
[2] Alterthümer von Ionien, c. 7, t. 24—30.
[3] *Adam, Ruins of the palace of Diocletian at Spalatro.*

überhaupt vielleicht das edelste Beispiel spätrömischer Kunst; — und der sogen. Arco de' Leoni, von minder bedeutsamer Bildung und nur zur Hälfte erhalten.

In Rom sind als charakteristische Baureste dieser Zeit (neben denjenigen, die bereits der früheren Uebersicht eingereiht sind) vornehmlich anzuführen:

Die colossalen und reich ausgearbeiteten Architekturfragmente, welche man gewöhnlich als Frontispiz des Nero bezeichnet (im Garten Colonna): sie gehören einem Tempel des Sol an, welchen Aurelian in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts mit dem grössten Prachtaufwande erbaute.

Der Tempel des Vespasian (fälschlich T. der Concordia genannt) am Forum, ursprünglich von Domitian gebaut. Ein Theil des ionischen Peristyls noch aufrecht stehend, doch in Form und Behandlung äusserst schlecht, und bezeichnend für den gänzlichen Verfall der antiken Kunst.

Der Janus Quadrifrons am Forum Boarium, aus der Zeit Constantins (erste Hälfte des vierten Jahrhunderts); ein vierseitiger Janusbogen, die Pfeiler mit zwiefachen Nischenreihen (vor denen ursprünglich kleine Säulen standen) geschmückt, dadurch von reicher Wirkung, aber in der Ausführung sehr mangelhaft.

Die Basilika des Constantin auf dem Forum Pacis, von Maxentius gebaut und von Constantin geweiht, an der Stelle eines von Vespasian erbauten und nachmals abgebrannten Friedens-Tempels (gewöhnlich zwar als solcher bezeichnet). Das Gebäude, von dem ein bedeutender Rest erhalten ist, hat eine sehr eigenthümliche und merkwürdige, von den früheren Basiliken abweichende Anlage. Es misst 300 Fuss in der Länge, 230 in der Breite, und zerfällt in drei Schiffe. Das Mittelschiff war höher und von einem Kreuzgewölbe überspannt, welches von grossen korinthischen Säulen getragen ward; die Seitenschiffe sondern sich in je drei Räume, die durch Tonnengewölbe bedeckt sind; im Grunde des Mittelschiffes war eine grosse Nische (das Tribunal) angeordnet, ihr gegenüber war der Haupteingang. (Eine zweite Nische ist später an den Mittelraum des einen Seitenschiffes angebaut worden.) In solcher Verbindung erscheint hier — obgleich die zur Herstellung des Gebäudes angewandte Technik wiederum keinesweges zu loben ist — eine grossartig neue Entfaltung des Gewölbebaues, und in der Weise, wie das Kreuzgewölbe des Mittelschiffes angelegt ist, liegt sogar bereits das Princip der mittelalterlichen Architektur, wenn auch noch unentwickelt, zu Grunde. — In derselben Weise ist übrigens auch jener Hauptraum

der schon erwähnten Diocletianischen Thermen, welcher die heutige Kirche S. Maria degli Angeli bildet, überwölbt.

Das Mausoleum der Constantia, Tochter Constantins, ausserhalb Roms (die heutige Kirche S. Costanza). In den architektonischen Details roh gearbeitet, doch wiederum in einer ganz eigenthümlichen und bedeutsamen Entfaltung des Gewölbebaues aufgeführt. Ein Rundbau, aus einem höheren Mittelraume und einem kreisrunden Umgange bestehend; der Mittelraum von dem Umgange durch einen Kreis gekuppelter Säulen getrennt, die einzelnen Paare der letzteren unter sich durch Gebälke, mit den übrigen durch Halbkreisbögen verbunden; darüber der Mauer-Cylinder, welcher die den Mittelraum bedeckende Kuppel trägt; der Umgang mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Hier somit eine noch reicher complicirte Anlage, die, in der Weise, wie die Theile sich aus einander zu entwickeln scheinen, nicht minder den Uebergang zur Architektur des Mittelalters macht.

Schliesslich ist zu bemerken, dass durch Constantin, der den Sitz der kaiserlichen Herrschaft von Rom nach Byzanz (Constantinopel) verlegte, am letztgenannten Orte mannigfach bedeutsame Anlagen veranlasst und in diesen die Werke des alten Rom zum Theil nachgeahmt wurden. Doch ist hievon, ausser einigen Gedächtnisssäulen, wenig Namhaftes erhalten. — So waren auch noch andre Städte, wenigstens für gewisse Zeiten, am Schluss dieser Periode, die Residenzen der verschiedenen Herrscher des Römerreiches gewesen und hatten durch ein solches Verhältniss mancherlei umfassende Bauten erhalten. Unter den hierauf bezüglichen Resten sind besonders die von Trier[1] bemerkenswerth, die zumeist der früheren Zeit Constantins anzugehören scheinen. Neben den Resten von Thermen, einer Basilika, eines Amphitheaters u. s. w. ist hier namentlich die Porta Nigra anzuführen, ein castellartiger Thorbau, in seiner Gesammtanlage ebenso, wie in der Anordnung der Façaden eigenthümlich (in letzterer der feineren Porta de' Borsari zu Verona vergleichbar. In der Ausführung des Details ist die Porta Nigra jedoch schon äusserst roh, und es dürfte wenigstens in Frage zu stellen sein, ob dieselbe nicht, einige Jahrhunderte später, aus den Zeiten der fränkischen Herrschaft herrühre, wo in jenen Gegenden manch ein ähnliches Bauwerk ausgeführt ward.

[1] Quednow, Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen. (Vgl. meinen Aufsatz im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, No. 56 ff.)

B. Sculptur.

§. 1. Charakter und historische Entwickelung der Sculptur unter den Römern.

Die ungeheuren Architekturen, welche in der Glanzzeit des römischen Staates, vornehmlich in Rom selbst, entstanden und von denen im Vorigen nur sehr wenige konnten namhaft gemacht werden, die öffentlichen Plätze, die Privatanlagen erforderten zur angemessenen Ausstattung eine unermessliche Menge bildnerischen Schmuckes. Freilich bestand ein grosser, und ohne Zweifel der bedeutsamste Theil desselben aus früheren Werken griechischer Meister, welche die siegreichen Eroberer aus allen Landen, in denen griechische Bildung verbreitet war, nach dem Sitze der Weltherrschaft hinübergeführt hatten. Doch reichten natürlich diese zusammengeraubten Schätze, so überaus gross auch ihre Anzahl sein mochte, nicht aus; diese konnten nur einen willkührlichen, einen mehr oder weniger müssigen Schmuck der heimischen Anlagen ausmachen; wo es aber darauf ankam, dem letzteren eine innere, eine dem Zweck der Anlagen entsprechende Bedeutung zu geben, wo überhaupt in den Bildwerken ein Bezug auf die Gegenwart ausgesprochen sein sollte, da musste auch im Fache der bildenden Kunst eine selbständige Thätigkeit hervortreten. Die schriftlichen Nachrichten über das Einzelne dieser Thätigkeit sind zwar nur gering; doch besitzen wir Andeutungen genug, und noch mehr bezeugen es die erhaltenen Denkmäler, dass auch sie im höchsten Grade umfassend war.

An die Stelle der älteren etruskischen Meister und ihrer Zöglinge, die früher den römischen Bedarf an Bildwerken befriedigt hatten, traten jetzt griechische Künstler. Die Nachblüthe der eigentlich griechischen Sculptur, die sich um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. vornehmlich zu Athen entwickelt hatte, ward jetzt unmittelbar nach Rom übergetragen. Etwa seit dem Beginn des letzten Jahrhunderts v. Chr. entstand hier ein lebhafter Kunstbetrieb; viele griechische Meister, die in der genannten Zeit zu Rom arbeiteten, werden uns namhaft gemacht, mehrere nicht ohne rühmliche Bezeichnung ihres Werthes. Unter diesen ist zunächst Pasiteles hervorzuheben, im Anfange des Jahrhunderts blühend, der als ein besonders fleissiger und sorgfältiger Künstler gerühmt wird; dann, der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts angehörig, Arcesilaus, Menelaus, Decius, Praxiteles, u. A. Alle diese waren vornehmlich im Erzguss und andern Metallarbeiten ausgezeichnet. Ihnen reiht sich, unter Augustus, Diogenes an, der Bildwerke für das Pantheon fertigte; sowie unter Nero der

Erzgiesser Zenodorus. Von dem letzteren wurde ein, 110 Fuss hoher Coloss des Nero gearbeitet, welcher im J. 75 n. Chr. als Sonnengott geweiht ward. Werke von diesen Künstlern, oder solche, in denen ihr besondrer Einfluss sichtbar würde, haben sich indess nicht erhalten. — Aus späterer Zeit werden keine Meister von höherer Bedeutung angeführt.

Es ist eben bemerkt, dass die Nachblüthe der griechischen Kunst nach Rom übergesiedelt ward. Die Ausübung der Sculptur in Rom bildet somit zunächst eine unmittelbare Fortsetzung derjenigen Bestrebungen, mit welchen wir die Betrachtung der griechischen Sculptur beschlossen hatten. Doch ist hiemit nur ein, wenn auch ein wesentlicher, Theil der bildnerischen Thätigkeit Roms bezeichnet; ähnlich wie in der Architektur (obschon, den äusseren Verhältnissen gemäss, nicht im gleichen Grade auffällig) entwickelte sich neben der griechischen Kunstrichtung und neben der Nachahmung derselben auch eine eigenthümlich römische Auffassungs- und Behandlungsweise der bildenden Kunst. Dies römische Element ist wiederum den Eigenthümlichkeiten analog, welche überhaupt dem Charakter des römischen Volkes sein besondres Gepräge gegeben haben; — es besteht in einer unmittelbaren, frischen, derben Aufnahme der Erscheinungen und Verhältnisse des äusseren Lebens; es fasst die Gestalten des Lebens wie sie sind, mit scharfer Naturwahrheit, mit feiner und sorglicher Individualisirung, aber es ist zugleich eine eigenthümliche Grossheit darin, ein gemessener Ernst, eine männliche Würde, so dass sie vor dem Ausdrucke der Gemeinheit bewahrt bleiben. Die römische Kunst, im engeren Sinne des Wortes, hat nicht jenen idealischen Hauch, der die Gebilde der griechischen wie der Athem einer ewigen Jugend, eines ewigen Frühlings erfüllt; sie führt den Beschauer auf die Erde und auf ihre vergänglichen Interessen zurück, aber sie weiss diese Interessen so erhaben auf der einen, so gemüthvoll auf der andern Seite auszuprägen, dass auch sie dem betrachtenden Geiste einen würdigen Inhalt darbietet. — Natürlich konnten beide Richtungen, die griechische und die speziell römische, nicht ohne gegenseitigen Einfluss bleiben. Die letztere hat jener, wie es scheint, wenigstens einen Theil ihrer höheren Richtung zu verdanken; und die griechische gewinnt durch die römische zum Theil eine grössere Realität, was wenigstens in Betracht des, in dieser Zeit sich bereits verflachenden Idealismus immerhin als ein Vortheil bezeichnet werden darf.

Was im Allgemeinen den Entwickelungsgang der Sculptur während der römischen Kunstperiode anbetrifft, so zeigen sich hier

dieselben Momente des Aufschwunges und Abfalles wie in der Architektur. Eine eigentlich selbständige Gestaltung dürfen wir, wie es scheint, etwa im Zeitalter des Julius Cäsar annehmen; doch kennen wir wenig Sicheres aus dieser Periode. Bedeutendere Werke sehen wir erst aus der Zeit des Augustus vor uns; unter ihm und seinen nächsten Nachfolgern scheint die vorzüglichste Blüthe und bis zum Anfange des zweiten Jahrhunderts, bis zur Zeit Trajans, wenigstens kein merkliches Sinken statt gefunden zu haben. Ein eigenthümlich neuer Aufschwung macht sich unter Hadrian (117 — 138 n. Chr.) bemerklich. Hadrians Kunstliebhaberei rief zahlreiche Werke hervor, und seine Neigung zu der Glanzzeit des griechischen Lebens gab die Veranlassung, dass man dabei aufs Neue bestrebt war, die ideale Einfalt der griechischen Bildungsweise zu erreichen. Dies Bemühen war nicht unglücklich, aber doch nur ein äusserliches; die Verbindung der gesetzmässig grossen und einfachen Linien des griechischen Styles mit der Fülle des Lebens vermochten die Künstler trotz einer, zum Theil sehr eleganten Ausführung nicht mehr zu erreichen; ihre Gebilde haben auf der einen Seite eine gewisse Kälte des Gefühles, während sie jedoch auf der andern, wo das unmittelbare Vorbild der Natur gegeben war, (im Portrait) allerdings das Leben in höchster Vollendung nachzuahmen wissen. — Nach Hadrian beginnt die Kunst allmählig, und dann immer schneller zu sinken. Im Anfange des dritten Jahrhunderts erscheint sie schon beträchtlich entartet, im Anfange des vierten roh und höchst mangelhaft.

§. 2. Uebersicht über die Denkmäler der römischen Sculptur.

Die Uebersicht über die erhaltenen Denkmäler ordnet sich am Bequemsten nach den besonderen Gattungen, die eine jede auf ihre Weise diesen Entwickelungsgang darstellen. Als Hauptgattungen sind zu bezeichnen: 1) die Bildnisse (Statuen und Büsten), 2) die Sculpturen an öffentlichen Monumenten und 3) die selbständigen Sculpturen von idealer Bedeutung. An den beiden ersten Gattungen tritt vornehmlich die eigenthümlich römische, an der dritten vornehmlich die griechische Richtung hervor.

1) Die Bildniss-Sculpturen der Kaiser, ihrer Familien, und andrer ausgezeichneter Personen, von denen eine sehr bedeutende Anzahl in den verschiedenen europäischen Museen gesammelt ist, sind für die Beobachtung des künstlerischen Entwickelungsganges vorzüglich wichtig, indem sie eine ununterbrochene Reihenfolge von Denkmälern, deren Zeit zumeist sicher feststeht, darbieten. Natürlich fand in ihnen die reale Richtung der römischen Kunst

zunächst angemessene Gelegenheit zu ihrer Entfaltung; gleichwohl trat auch jene idealisirende Richtung hier insofern hervor, als nicht selten, — nach jener, von Lysippus ausgebildeten Weise — Portraitstatuen in einem gewissen heroischen Charakter gebildet wurden. Die glücklichsten Werke solcher Art, überhaupt diejenigen Bildnisse, welche die edelste Auffassung zeigen, gehören der Zeit Augusts und seiner nächsten Nachfolger an. Sodann sind, als eigenthümlich interessante idealisirte Portraitbildungen die des Antinous, eines Lieblinges des Hadrian, zu nennen, die in grosser Anzahl gefertigt wurden (die schönsten in den römischen Museen und in dem von Paris). Im Uebrigen zeichnen sich die Bildnisse aus der Zeit des Hadrian zugleich durch die feinste Individualisirung aus. Unter den späteren Werken des zweiten Jahrhunderts n. Chr. ist als ein achtungswerthes, lebenvolles, doch nicht sonderlich geistreiches Werk die eherne Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Platze des Capitols zu Rom zu nennen. In dieser Zeit aber, und noch mehr im dritten Jahrhundert verschwinden allmählig der Adel und die höhere Lebendigkeit aus den Gesichtszügen, und Künstelei und Schwulst in den Nebendingen machen sich sehr entschieden bemerklich; die Gewänder werden aus bunten Steinen gefertigt, die Frauenköpfe erhalten steinerne Perrüken, die man, je nach der wechselnden Mode, mit andern vertauschen konnte, u. s. w. Die Bildnisse des vierten Jahrhunderts erscheinen höchst dürftig, trocken und starr.

---

2) Die Sculpturen an öffentlichen Monumenten* sind nicht minder wichtige Zeugnisse für den Entwickelungsgang der Kunst, wenngleich ihre Anzahl minder bedeutend ist, auch bei ihnen, ihrer Bestimmung gemäss, nicht durchweg die Hand der vorzüglichsten Künstler vorausgesetzt werden darf. Zugleich sind ihre Darstellungen vor Allem wichtig, um jene selbständigeren Eigenthümlichkeiten der römischen Kunst zu erkennen und zu würdigen. Ihr Inhalt ist im Wesentlichen ein historischer, indem sie die ausgezeichnetsten Ereignisse und Verhältnisse, welche auf die Gründung und Widmung der Monumente Bezug haben, bildlich vergegenwärtigen. In ihnen entwickelt sich somit zum ersten Male eine eigentlich historische Sculptur, die in einzelnen Scenen sowohl, wie in reicher und mannigfaltiger Ausbreitung die grossen Momente

* Die Mehrzahl dieser Sculpturen ist in verschiedenen Kupferstichwerken von Santi Bartoli, in denen es zwar mehr auf eine Darstellung des Inhaltes als der besonderen Stylbildung abgesehen war, herausgegeben.

des Lebens festzuhalten im Stande ist. Die Auffassung ist hier durchweg die im Obigen besprochene, wodurch die römische Kunst sich von der griechischen unterscheidet; die Würde dieser Auffassung bringt es mit sich, dass die Darstellungen, indem sie die einzelnen Momente der Geschichte feiern, von den Zufälligkeiten der Ereignisse absehen und dieselbe in ihrer höheren, allgemein menschlichen, weltgeschichtlichen Bedeutung wiederzugeben scheinen. Als die bedeutsamsten Werke dieser Art sind die folgenden zu nennen.

Die Reliefs am Triumphbogen des Titus. (Der Bogen war ein Siegesdenkmal des Titus wegen der Eroberung Jerusalems.) Die Hautreliefs, innerhalb des Thores, stellen, das eine, den triumphirenden Kaiser, von einer Siegesgöttin gekrönt, die vier Rosse seines Wagens von der Göttin Roma geführt, Bürger und Krieger zu ihren Seiten dar; das andre einen Theil des Triumphzuges, wo die erbeuteten Tempelschätze von Jerusalem getragen werden. Die Reliefs des Frieses enthalten den mit dem Triumphe verbundenen Opferzug. Durchweg ist in diesen Werken, besonders den erstgenannten, die zu den trefflichsten eigentlich römischen Arbeiten gehören und die leider nur schon beträchtlich beschädigt sind, frische männliche Kraft mit gehaltener Würde aufs Glücklichste vereint.

Die Reliefs am Forum des Nerva (F. Palladium), den Fries über den sogenannten „Colonacce“ ausfüllend. Diese sind, die einzigen unter den in Rede stehenden, nicht historischer Art. Sie stellen die Pallas als Erfinderin und Lehrerin weiblicher Arbeit vor, sind aber bereits in solchem Maasse verstümmelt, dass man ihre einstige Trefflichkeit nur eben noch ahnen kann.

Die Reliefs der Trajanssäule dürften als die am meisten charakteristischen unter den uns erhaltenen Sculpturen ächt römischer Kunst zu bezeichnen sein. An dem Fussgestell der Säule sind Trophäen und Siegesgöttinnen dargestellt; das Bilderband, welches sich in dreiundzwanzigfacher Windung um den Schaft der riesigen Säule emporschlingt, enthält in fast unzähligen Figuren eine Darstellung der Kriegesthaten Trajans gegen die Dacier. Hier ist eine höchst umfassende Reihenfolge von Begebenheiten ebenso einfach und natürlich, wie entschieden und in lebendiger Charakteristik vorgestellt; der Ausdruck der Kraft und Leidenschaft in den gewaltsamen Scenen des Krieges, die glückliche Auffassung eines innigen Gefühles bei der Darstellung zarterer Momente, z. B. bei den um Gnade flehenden Frauen und Kindern, sind auf gleiche Weise ansprechend. Die Geschichte ist hier nicht zur Poesie umgewandelt,

aber sie ist in ihrer eignen Bedeutsamkeit, ebenso verständlich wie ergreifend, zur Erscheinung gebracht. — Den Reliefs der Säule reihen sich die Sculpturen andrer Trajanischer Monumente an, namentlich diejenigen, welche, von einem Triumphbogen Trajans entnommen, zum Schmucke des Constantinischen Triumphbogens verwandt sind. Dann auch Friesfragmente mit zierlich dekorativen Sculpturen (Amorinen, Satyrn, Mänaden in Laubgewinden) vom Forum des Trajan, gegenwärtig zumeist im vaticanischen Museum.

Die Reliefs am Fussgestell der Säule des Antoninus Pius, welche dem Kaiser nach seinem Tode (161 n. Chr.) gesetzt ward, gegenwärtig in dem vaticanischen Garten; auf der Vorderseite die Apotheose des Antoninus und seiner Gemahlin, auf den andern Seiten Aufzüge von Soldaten vorstellend. Diese Werke sind in der allgemeinen Anlage noch würdig und mit Geschmack gebildet, bezeugen aber schon die beginnende Abnahme geistiger Kraft.

Die Reliefs an der Säule des Marcus Aurelius, aus der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts n. Chr., welche die Kriege des Kaisers gegen die Marcomannen und Quaden vorstellen, sind im Wesentlichen, wie die ganze Anordnung der Säule, als eine Nachahmung der Arbeiten an der Trajanssäule zu betrachten. Auch in ihnen ist die historische Erzählung noch immer ganz lebendig vorgetragen, doch stehen sie jenen an energischem Ausdruck, an Tüchtigkeit des Styles, an meisterhafter Behandlung schon beträchtlich nach. — Von ähnlicher Beschaffenheit, doch durch tüchtige und, wenigstens im Einzelnen nicht geistlose Ausführung ansprechend, sind verschiedene historische Reliefdarstellungen, die von einem Triumphbogen des Marc Aurel (oder von zweien) entnommen sind und die gegenwärtig im Palast der Conservatoren auf dem Capitol bewahrt werden.

Die Reliefs am Triumphbogen des Septimius Severus (vom J. 203), Darstellungen aus den Feldzügen dieses Kaisers im Orient enthaltend, bezeugen den schnellen Verfall der Kunst; Geist, Gefühl und Geschmack werden in ihnen auf gleiche Weise vermisst. — Dasselbe gilt von dem Reliefschmuck der kleinen Pforte des Sept. Severus am Forum Boarium.

Die Reliefs an dem Triumphbogen des Constantin, die nicht von älteren Monumenten herrühren, — sie beziehen sich auf den Sieg des Kaisers über Maxentius, — sind bereits von durchaus roher Arbeit.

---

3) Die idealen Sculpturen, vornehmlich solche, in

denen die Gestalten der griechischen Mythe dargestellt sind, enthalten im Allgemeinen keine äussere Bestimmung über die Zeit ihrer Anfertigung. In ihnen lässt sich somit der kunsthistorische Entwickelungsgang minder deutlich verfolgen; doch geben die Verhältnisse, die sich bei der Betrachtung der Bildnisse und der monumentalen Sculpturen herausstellen, auch für diese Werke einige Anknüpfungspunkte.

Es ist bemerkt, dass diese Sculpturen es sind, welche die spätgriechische Kunst in ihrer weiteren Fortsetzung zeigen. Sie bilden die weiteren Zeugnisse jener Restaurationsperiode der griechischen Kunst, die in Athen um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. begonnen hatte und die, nach Rom hinübergetragen, durch den glänzenden Aufschwung des Römerlebens, vornehmlich seit der Zeit des Julius Cäsar, eine breite und kräftige Grundlage erhalten musste. Ihre Eigenthümlichkeit beruht somit im Allgemeinen in der Auffassungs- und Behandlungsweise dieser spätgriechischen Kunst: bei einer äusserst harmonischen und rhythmisch vollendeten Gestaltung, einer fein berechneten und durchgebildeten Formengebung, einer hochvollendeten Technik, vermisst man auch hier jene keusche Naivetät, jene einfache Grazie der früheren griechischen Gebilde; statt dessen tritt ein gewisses studirtes Wesen, das mit nüchtern verständiger Berechnung auf einen glänzenden Effekt hinarbeitet, mehr oder weniger deutlich in den Vorgrund.

Natürlich ist es sehr schwer, mit Bestimmtheit zu unterscheiden, was den letzten Zeiten der selbständig griechischen Kunstblüthe, was den ersten Zeiten ihrer Verpflanzung nach Rom angehört. Da aber der Kunstbetrieb in Rom äusserst umfassend war, so dürfte man bei Weitem den grössten Theil derjenigen Werke, denen nicht durch äussere Gründe ein griechischer Ursprung zuertheilt werden muss und deren Gepräge ein solches ist, dass die Einflüsse der Kunstrichtung der Hadrianischen Zeit darin noch nicht sichtbar werden, unbedenklich der späteren Zeit des letzten Jahrhunderts vor und mehr noch dem ersten Jahrhundert nach Chr. Geb. zuschreiben müssen. Als einige der bedeutsamsten Werke, die hieher gehören, sind zu nennen:

Der sogenannte Belvederische Apollo, im Vatican, in den Ruinen einer Villa des Nero gefunden und vermuthlich (auch aus andern Gründen) in der Zeit des Nero gearbeitet. In Rücksicht auf die Vollkommenheit der Ausführung und auf den äusserst harmonischen Rhythmus der Bewegung eins der wundersamsten Kunstwerke, welche die Welt kennt, aber keineswegs frei von einem gewissen theatralischen Effekt (der zwar durch die,

einer modernen Restauration angehörige Bewegung der rechten Hand unangemessen verstärkt wird). — Die sogen. Diana von Versailles, im Museum von Paris, der ebengenannten Statue nahe stehend, doch nicht in gleichem Maasse vollendet, auch zum Theil überarbeitet. — Die Statue des Nil, im Vatican, auf einer Sphinx ruhend und von sechszehn (zumeist ergänzten) Kindergestalten umspielt, eine Arbeit von ausgezeichneter Trefflichkeit; die Kinderfiguren bezeichnen die verschiedenen Momente in dem jährlichen Steigen des Nilwassers, eine an sich nüchterne Allegorie, die indess zu einem sehr anmuthigen Spiele Gelegenheit bot. — Als Gegenstücke der ebengenannten Statue sind die des Tiberstromes, im Museum von Paris, und die des Oceanus oder Rhenus (früher unter dem Namen des Marforio bekannt) im Museum des Capitols anzuführen. — Ferner: die sog. Venus von Arles, im Museum von Paris; die sog. Barberinische Juno, sowie der sog. Antinous des Belvedere (eine Statue des Mercur) im Vatican, und vieles Andre.

Eine, wiederum sehr bedeutende Anzahl idealer Sculpturen gehört dem Zeitalter des Hadrian an. An ihnen vornehmlich treten die Eigenthümlichkeiten der durch Hadrian veranlassten Kunstrichtung aufs Entschiedenste hervor; es herrscht darin das Bestreben nach einer gewissen bedeutsamen Auffassung der Gestalt im Sinne der früheren griechischen Meister, das aber nicht über die Darstellung einer flachen, wenig bedeutungsvollen Schönheit hinausführt. Viele Bilder griechischer Heroen, wie z. B. die Statuen des Meleager und des Adonis im Vatican, viele Bilder von Satyrn, Tritonen und Nymphen sind als Werke dieser kurzen, aber höchst productiven Periode zu betrachten. Dann brachte es die Richtung des Hadrian mit sich, dass man auch unmittelbar die Arbeiten früherer Zeit nachzuahmen bemüht war, so dass viele Nachbildungen älterer Meisterwerke wiederum in diese Periode zu setzen sein dürften. Als eins der merkwürdigsten ist hier namentlich die sogen. Pallas von Velletri, im Museum von Paris, zu nennen, deren höchst grossartige Anlage den Geist des Phidias zu athmen scheint, während freilich die Behandlung und Ausführung schon sehr trocken ist. So ging man mannigfach auch darauf aus, den Styl alterthümlicher Werke zu reproduciren, wie solcher z. B. in der Juno Lanuvina, im Vatican, und — in andrer Richtung — an mancherlei ägyptisirenden Bildwerken, die für Hadrians Villa zu Tivoli gearbeitet wurden, erscheint. Endlich gehört hieher eine beträchtliche Anzahl dekorativer Prachtstücke, zum Theil aus seltnen und prunkenden Steinen gebildet, reiche Kandelaber, Becken, Vasen, dekorirende Figuren, u. dergl. m.

Nach dem Zeitalter des Hadrian sinkt auch die Darstellung idealer Gestalten rasch abwärts; auch die elegante äussere Behandlung schwindet mehr und mehr und macht hier einem trocknen und nüchternen Schematismus Platz. Gleichwohl bildet sich in dieser späteren Zeit, seit der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr., ein weiter Kreis von neuen Darstellungen aus, die, mitten in dem allmähligen Ersterben des alten Kunstgeistes, die Flügelschläge einer neuen Seele, welche nach körperlicher Gestaltung ringt, erkennen lassen. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir bereits in den Werken der spätrömischen Architektur wahrgenommen haben. Die in Rede stehenden Darstellungen betreffen vornehmlich die Reliefsculpturen an den Wänden der Sarkophage, die jetzt, seit das Begraben der Todten überwiegende Sitte geworden war, sehr häufig in Anwendung kamen. Freilich erscheinen die Gegenstände dieser Sculpturen äusserlich zumeist noch als dieselben, die auch schon früher in der antiken Kunst behandelt waren; es sind Scenen der heroischen Mythe, der Mythen des Bacchus, der Ceres, des Amor. Einzelne Gestalten und Gruppen sind dabei, wie es scheint, nicht ohne Glück älteren Werken nachgebildet; manche von diesen Reliefs sind überhaupt von anziehender Erscheinung, das Meiste jedoch von untergeordnetem Kunstwerthe. Doch nicht in ihrer Form, nicht in den äusseren Bezügen ihrer Darstellung liegt das eigentliche Interesse, welches sie darbieten; sie bilden zugleich eine Geheimschrift, in der — zum Theil wenigstens den Mysterien des Alterthums entsprechend — die Hoffnung auf ein fortgesetztes höheres Dasein nach dem Tode, eine religiöse Sehnsucht ausgedrückt ist, welche mit dem heiteren und doch so befriedigungslosen Götterglauben der alten Welt gar sehr im Widerspruche steht. Am Deutlichsten für unsre Auffassung wird diese Richtung in dem schönen Mythus von Amor und Psyche, der sich, an den Sarkophagen, wie auch an andern Bildwerken dieser späteren Zeit, sehr häufig dargestellt findet. — Und wie überhaupt die alte Götterlehre den Gemüthern der Menschen nicht mehr genügte, wie man fremde Culte durchforschte, um für die grosse Lücke des Bewusstseins eine Ergänzung zu finden, so mussten auch die Gestalten aus solchen in die Kunst übergehen. Manche fremdartige, zum Theil abentheuerliche Bildungen treten in dieser Spätzeit hervor; den meisten Anspruch auf künstlerische Geltung haben unter ihnen die dem persischen Mithrasdienste entnommenen Darstellungen.

---

§. 3. Münzen und geschnittene Steine.

An den Münzen lässt sich wiederum der gesammte Entwickelungsgang der römischen Kunst verfolgen, auf eine ähnliche Weise, wie an den Bildniss-Sculpturen und, wenn auch im beschränkten Kreise, so doch noch umfassender als bei diesen. Die Münztypen der früheren Zeit, seit 270 v. Chr., da man zuerst angefangen, Silber zu prägen, bis auf das Zeitalter des Julius Cäsar, erscheinen meist roh und unausgebildet, zugleich noch mehr oder weniger in einem alterthümlichen Charakter, in dem wohl etruskischer Einfluss erkannt werden darf. Seit der Zeit Cäsars und während der ganzen ersten Periode der Kaiserherrschaft bis auf das Zeitalter des Hadrian zeigt sich dagegen das Gepräge der Münzen in einer grossen Vollendung; — freilich nicht in jener hohen Bedeutsamkeit, welche den schönsten griechischen Münzen eigen ist; wohl aber haben die Bildnissköpfe der Kaiser auf der Vorderseite der Münzen, eine geistreich charakteristische Durchbildung im Sinne der römischen Auffassungsweise, und ebenso sind auf den Rückseiten manche sinnvolle Compositionen, zum Theil in Bezug auf die öffentlichen Verhältnisse des Reiches und des kaiserlichen Hauses, angedeutet. — Von der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts ab werden die Münztypen jedoch sehr bald äusserst flüchtig und unlebendig, in einer trocken schematischen Weise, behandelt. —

Die Arbeit der geschnittenen Steine erfreute sich in den Zeiten der römischen Kunstblüthe einer ausserordentlichen Theilnahme. Diese zierlichen Kunstwerke schliessen sich zumeist unmittelbar den griechischen Arbeiten an, und schwieriger noch, als bei jenen grösseren Sculpturen von idealer Bedeutung, ist hier die Entscheidung über das, was der späteren griechischen und was der römischen Periode angehöre. Unter Augustus glänzt der Name des Steinschneiders Dioscorides; er hatte den Kopf des Augustus geschnitten, mit welchem der Kaiser siegelte. Sein Name findet sich auf mehreren Gemmen; andre sind mit den Namen andrer Steinschneider, die man grösstentheils derselben, sowie der nächstfolgenden Zeit zuschreibt, bezeichnet. — Fast die ganze Periode der römischen Kunstblüthe hindurch blieb die Arbeit geschnittener Steine in Ansehen und noch aus der Zeit um das J. 200 finden sich einzelne Gemmen und Cameen von verhältnissmässig trefflicher Beschaffenheit.

Vorzüglich interessant sind einige Cameen der Augustischen und nächstfolgenden Zeit, deren grosse Dimension und glanzvolle

Ausführung sie zu würdigen Seitenstücken jener grossen Cameen der Ptolemäer und andrer Nachfolger Alexanders macht, obgleich die dargestellten Gegenstände ganz eigenthümlich sind und, was ihre Auffassung und Behandlung anbetrifft, zumeist als unmittelbare Zeugnisse der selbständig römischen Richtung der Kunst betrachtet werden müssen. Einzelne von ihnen mit figurenreichen Compositionen in Bezug auf die kaiserliche Familie, gehören zu den bedeutsamsten Zeugnissen dieser Kunstrichtung; die historische Auffassungsweise verbindet sich hier mit einer grossartigen Symbolik und liefert in solcher Weise Darstellungen, welche das Walten der kaiserlichen Macht in so würdigen wie poetischen Formen zur Erscheinung bringen. Vornehmlich sind hier zwei von diesen Cameen näher anzuführen. Der eine befindet sich in dem k. k. Cabinet zu Wien; er misst 9 Zoll in der Breite, 8 in der Höhe und ist durch die geistreichste und zarteste Arbeit ausgezeichnet. Auf diesem Steine ist Augustus dargestellt als irdischer Jupiter, gemeinsam thronend mit der Göttin Roma; auf der einen Seite, an den Thron sich anlehnend, die Gestalten des Ueberflusses, des Meeres und der Erde, von denen die letztere einen Kranz über das Haupt des Kaisers hält; auf der andern Seite Tiberius als Besieger Illyriens, von dem Triumphwagen, den eine Siegesgöttin führt, herabsteigend, und Germanicus, der an dem Triumphe Theil genommen. Unterwärts sieht man Krieger, die eine Trophäe errichten, und Gefangene in nordischer Tracht. — Der andere Cameo wird in dem königl. Cabinet zu Paris (früher in der dortigen Ste. Chapelle) bewahrt; er hat 13 Zoll Höhe und 11 Zoll Breite. Hier thront Tiberius, ebenfalls als irdischer Jupiter, neben ihm seine Mutter Livia als Ceres; zu den Seiten Figuren der Familie, unter ihnen Germanicus, der von dem Kaiser entlassen wird, um die Führung des parthischen Krieges zu übernehmen, und zwei Musen, welche die Thaten des Helden zu verzeichnen bereit sind. Oberwärts wird Augustus von einem Flügelross zu den himmlischen Regionen emporgetragen, wo ihn die schwebenden Gestalten der Heroen des kaiserlichen Geschlechts, Aeneas, Julius Cäsar und der ältere Drusus, empfangen. Unterwärts sieht man die Gruppen Ueberwundener mit der Andeutung theils nordischen, theils orientalischen Costüms.

Die Arbeit der Cameen, aus Steinen von verschiedenfarbigen Schichten, führte dahin, Aehnliches auch in verschiedengefärbtem Glase hervorzubringen. Bei der Wahl dieses Stoffes war man nicht, wie bei den Steinen, durch ein bestimmtes gegebenes Maass beschränkt; man wandte denselben somit natürlich da an, wo es

auf grössere Dimensionen ankam, namentlich bei Gefässen. Unter den Arbeiten solcher Art ist besonders die berühmte sogen. Portland-Vase, im britischen Museum zu London, anzuführen, ein zehn Zoll hohes Gefäss von dunkelblauem Glase, über dessen Oberfläche eine feine Schicht weissen, undurchsichtigen Glases geschmolzen ist; in letzterem sind die bildlichen Darstellungen auf eine solche Weise geschnitten, dass die Figuren in weisser, der Grund in blauer Farbe erscheinen. Die Arbeit ist höchst geschmackvoll und gehört den besten Zeiten römischer Kunst an. Von vielen andern, zum Theil noch vorzüglicheren Gefässen dieser Art haben sich wenigstens Fragmente erhalten.

C. Malerei.

Die Nachrichten, die uns über die Malerei des römischen Zeitalters erhalten sind, lauten noch geringfügiger, als die über die Sculptur. Gleich der letzteren scheint auch sie bei ihrer ersten Uebersiedelung nach Rom einen nicht bedeutungslosen Aufschwung genommen zu haben. Aus der früheren Zeit des letzten Jahrhunderts v. Chr. werden uns die Namen einiger Künstler genannt die sich damals bedeutenden Ruhmes erfreuten. Als der Ausgezeichnetste der Maler Timomachus von Byzanz, der den Ausdruck einer im Inneren zurückgehaltenen Leidenschaft auf ergreifende Weise darzustellen wusste; so in seiner Medea, welche den Kindermord zu vollführen im Begriff stand, noch aber zwischen dem Grimm der Rache und dem Mitleiden schwankte (nachgebildet in einem Herculanischen Wandgemälde, das allerdings von dem Werthe des Meisters den höchsten Begriff zu geben geeignet ist); so in dem Bilde des Ajax, der tiefgekränkt, über seinem Zorne brütend, dargestellt war; so vermuthlich auch in den Bildern des Orestes, der Iphigenia in Tauris, u. a. Neben Timomachus blühte die Malerin Lala aus Cyzicus, deren Bildnisse sehr gesucht waren.

In der Kaiserzeit aber wird geklagt, dass die Kunst der Malerei bereits von ihrer Höhe herabgesunken sei; die Staffeleimalerei scheint sich jetzt keiner sonderlichen Theilnahme mehr erfreut zu haben; die Wandmalerei war zu einer Dienerin des Luxus geworden. Jetzt wurde jenes bunte Spiel arabeskenartig dargestellter Architekturen beliebt, und neben diesen sah man gern mannigfaltige Prospecte, landschaftliche Ansichten, Gartenscenen, Canäle, Hafenstädte u. dgl., die mit mannigfach launiger Staffage belebt wurden. In den Darstellungen solcher Art war unter Augustus

der Maler Ludius besonders ausgezeichnet. Die Wandmalereien von Pompeji und Herculanum geben für Beides mannigfache Beispiele. Ueberhaupt sind sie es, die uns von dieser ganzen Weise der malerischen Wand-Decorationen einen sehr anschaulichen Begriff geben; die geistreiche Weise der Auffassung und Behandlung, das frische Fortleben des griechischen Geistes, welches wir in diesen Werken, trotz der grösseren oder geringeren Flüchtigkeit ihrer Ausführung, wahrnehmen, ist sehr wohl geeignet, noch immer die grösste Bewunderung hervorzurufen. — Da diese Werke indess schon früher, um die Eigenthümlichkeiten der classischen Malerei im Allgemeinen anschaulich zu machen, in Betracht gezogen sind, so ist auf die dort mitgetheilten näheren Andeutungen zu verweisen.[1]

Die Namen der Maler, die uns aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. erhalten sind, übergehen wir, da sich kein höheres Interesse an dieselben knüpft. Eine gewisse Bedeutung aber scheint die Malerei, gleich den andern Künsten, wiederum in der Zeit des Hadrian erhalten zu haben. Wenigstens wird als ein ausgezeichneter Meister dieser Zeit der Maler Aetion genannt und vornehmlich sein Bild des Alexander und der Roxane, von Amorinen umgeben, die mit den Waffen des Königes spielten, — ein Gegenstand, der nach der erhaltenen Beschreibung des Bildes mehreren modernen Künstlern den Stoff zu reizenden Compositionen geliefert hat — als ein höchst anziehendes Werk geschildert. — Von da ab sank jedoch die Malerei noch schneller als die übrigen Künste, und die bunte Verzierung der Wände ward zumeist ein Geschäft der Sklaven.

[1] Kapitel VIII, C, §. 4.

DRITTER ABSCHNITT.

Geschichte der romantischen Kunst.

Eilftes Kapitel.

Die altchristliche Kunst.

Allgemeine Einleitung und Uebersicht.

Die alten Religionen hatten ihre tröstende Kraft, die alten Geschlechter der Menschen das Mark ihres Lebens verloren. Die alte Welt war siech und elend geworden; wie ein Gebäude, dessen Fugen sich lösen und das den Stürmen keinen Wiederstand zu bieten vermag, begann sie in sich zusammenzusinken. Da wurden neue Religionen, welche dem Glauben wiederum einen Inhalt darboten, den Menschen geoffenbaret, und jugendliche Völker, fähig zum Glauben und zum Handeln, traten auf den Schauplatz der Geschichte. Die Welt ward — wenn auch nicht ohne schwere und lang dauernde Wehen — neu geboren; über den Trümmern des alten erhuben sich die Gestalten eines neuen Lebens, in neuen Weisen der Darstellung trat der Geist des Menschen in die Erscheinung. Das Christenthum und die germanischen Völker waren es, welche dem Occident, der Islam und die Araber, welche dem Orient diese neue Gestaltung der Dinge brachten. Die neue Kunst, welche sich in ihrem Gefolge entwickelte, ist als die „romantische" bezeichnet worden, sofern sie — mannigfaltiger, strebsamer, tiefsinniger — den Gegensatz gegen die Einfalt und klare Abgeschlossenheit der classischen Kunst bildet. Die Ursprünge der romantischen Kunst fallen in jene Zeit, da das Christenthum als Staatsreligion des Römerreiches anerkannt ward (seit Constantin, gest. 337); ihre Dauer steht in Uebereinstimmung mit dem Entwickelungsgange der Völker, welchen sie angehört, so lange derselbe sich in selbständiger, naiver Eigenthümlichkeit bewegte. Das heisst: sie endet bei den bildsameren unter den europäischen Völkern in der Zeit um den Schluss des Mittelalters, in welcher bei diesen neue Culturmomente, durch ein umfassenderes, wissenschaftliches Streben und insbesondere

durch ein absichtliches, bewusstes Studium des classischen Alterthums hervorgerufen, sich geltend machten; bei den übrigen Völkern hat sie grossen Theils bis auf den heutigen Tag angedauert.

Abgesehen von dem so eben, zwar nur flüchtig angedeuteten Gegensatz der romantischen Kunst gegen die classische, gestaltet sich für uns aus der Betrachtung der ersteren ein Bild, welches überhaupt von der Erscheinung der sämmtlichen Kunststufen der alten Welt wesentlich abweicht. Dort war eine jede Stufe als ein in sich abgeschlossenes, nach einfachen und leicht wahrnehmbaren Gesetzen umgrenztes Ganze erschienen; hier dagegen sehen wir sehr viele Fäden, oft in leiser und in mannigfaltig wechselnder Verschlingung, durch einander spielen, welche das Ganze auf die verschiedenartigste Weise gegliedert und seine Theile zugleich auf's Innigste ineinander verkettet zeigen. Das unmittelbare Verhältniss zur classischen Kunst, auf deren Formen die romantische sich gründete, die eigenthümliche Gedankenrichtung, welche die neuen Religionen hervorriefen, die verschiedenartige Sinnesweise, welche sich bei jenen jungendlichen Völkern und durch ihren Einfluss ausbildete, diese Elemente, sowie im Einzelnen noch manche andre von mehr untergeordneter Bedeutung, traten gegeneinander in einen vielseitigen Conflict, aus dem somit ein grosser Reichthum wechselnder Erscheinungen hervorgehen musste. Aber eben dieses gegenseitige Verhältniss musste die Kunst zugleich einem gemeinsamen Ziele entgegenführen, musste, bei allem Wechsel, dennoch eine vollkommene Stetigkeit des Entwickelungsganges begründen, musste die eine Stufe der Entwickelung mit innerer Nothwendigkeit aus der andern hervorgehen lassen und endlich auf der höchsten Stufe die vollendete Blüthe der romantischen Kunst entfalten. Erst auf diesem Gipfelpunkte wird sich somit die eigentliche Bedeutung der letzteren erfassen lassen. Doch haben allerdings auch die vorangehenden Stufen ihre eigenthümliche Bedeutung in sich; — wir wenden uns zu deren gesonderter Betrachtung.

Die erste Stufe ist die der „altchristlichen“ Kunst. Ihr Name ist insofern bezeichnend, als das neue Lebenselement, welches durch sie in die Kunst eingeführt ward, wesentlich nur in der neuen Religion des Christenthums, nicht aber zugleich in einem neuen Volksgeiste, begründet war. Ihre Ausbildung gehört den Nationen des classischen Alterthums an, welche, zum Christenthum übergetreten, die alten Kunstformen auf die neuen Bedürfnisse anwandten und dieselben zum Theil, diesen Bedürfnissen gemäss, zu einem Ganzen von neuer und eigenthümlicher Erscheinung umwandelten. Die altchristliche Kunst bildet somit auf der einen Seite die

unmittelbare Fortsetzung der römischen; aber die letztere war schon im Beginn des vierten Jahrhunderts nach Chr. Geb. völlig entartet und die alten Völker des römischen Reiches hatten in sich keine Kraft mehr, eine neue Kunst zu ihrer wahrhaften Ausbildung zu fördern. So sehen wir auf dieser einen Seite auch die Kunst, was die dem classischen Alterthum entnommenen Formen anbetrifft, mehr und mehr dahin schwinden, bis der alte Volksgeist theils vor den äusseren Völkerstürmen, theils an innerer, unheilbarer Krankheit zehrend, erlischt. Und ebenso wenig waren die nordischen Völkerschaften, welche sich, in den Zeiten der Völkerwanderung und in den nächstfolgenden Jahrhunderten, einen grossen Theil des Römerreiches, selbst Italien, unterwarfen, für jetzt zu einer neuen Belebung der Kunst geeignet; die niedrige Bildungsstufe, auf der sie standen,[1] konnte sie höchstens dahin führen, die Reste der römischen Cultur, als einen, immer schon unschätzbaren Gewinn, sich anzueignen. Was somit unter der Herrschaft dieser Völker, unter den Ostgothen und Longobarden in Italien, im fränkischen, in den angelsächsischen Reichen an Denkmälern ausgeführt ward, erscheint durchaus in demselben, römisch-christlichen Style; die Annahmen einer eigenthümlich „gothischen", einer eigenthümlich „longobardischen" Kunst, in Bezug auf die Zeit der historischen Bedeutsamkeit und Selbständigkeit jener Völker, sind durchaus unstatthaft. Bei alledem aber gewährt es dem betrachtenden Geiste das merkwürdigste Schauspiel, wie sich, inmitten dieses steigenden Verderbens der alten Kunstformen, ein neuer Geist entwickelt, der über dieselben hinweht, und der, — zwar noch nicht kräftig genug, um sie von Grund aus neu zu gestalten, — ihnen doch eine Fassung giebt, die für eine späte Folgezeit noch maassgebend bleiben, die dem Erwachen jüngerer Geschlechter den höher belebenden Impuls mittheilen konnte. Dieser neue Geist aber war der des Christenthums.

Was etwa vor Constantin an Kunstleistungen für bestimmte christliche Zwecke entstanden war, ist, aus äusseren, wie aus inneren Gründen, zu unbedeutend, als dass es hier in Betracht gezogen werden könnte; die bedrängte Stellung der Bekenner des Christenthums verhinderte sie an der Ausführung von einigermaassen bedeutsamen Monumenten; ihr Hass gegen den Bilderdienst des Heidenthums trieb sie an, sich aller bildlichen Darstellung zu enthalten. Der Beginn einer eigentlich christlichen Kunst fällt, wie eben bereits angedeutet, in das Zeitalter des Constantin, in welchem

[1] Vgl. das erste Kapitel des ersten Abschnitts: „die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums."

die öffentliche Anerkennung und Bevorzugung, die dem Christenthum zu Theil wurde, alsbald auch dahin führen musste, die Bedeutsamkeit der neuen Lehre in der Herstellung von Denkmälern anschaulich und ergreifend auszusprechen. Im Verlauf des vierten Jahrhunderts bildete die altchristliche Kunst sich als eine eigenthümliche aus. Für ihre weitere Entwickelung war die Gründung jener neuen Residenz, — Constantinopel, an der Stelle des alten Byzanz, — von höchster Wichtigkeit, zumal seit der Theilung des Römerreiches in ein weströmisches und oströmisches (395). Hier, auf minder bebautem Boden, ward die Kunst zu selbständigerem Schaffen genöthigt; hier erhielt sich die Nationalität des alten Volkes in länger dauernder Kraft, während das westliche Reich den andringenden nordischen Völkern nur zu bald (offenkundig im Jahr 476) als Beute anheimfiel. Das sechste Jahrhundert vornehmlich bezeichnet die Epoche, in welcher die altchristliche Kunst sich, zunächst für die östlichen Gegenden, als eine speziell byzantinische ausbildete. Das Ende der altchristlichen Kunst ist gleichzeitig mit dem Erlöschen des alten Nationalgeistes. Für die Lande des weströmischen Reiches ist dies die Zeit um den Schluss des neunten Jahrhunderts, in welcher die Reste antiker Lebensgestaltung in wilden Gährungen völlig untergingen, während gleichzeitig die germanischen Nationen und diejenigen, die sich durch Vermischung mit solchen neu gebildet hatten, in ihrer Entwickelung bis zu dem Punkte gediehen waren, dass sie für den Beginn einer neuen, selbständigen Kunst wenigstens die ersten Schritte wagen durften. (Wobei jedoch zu bemerken ist, dass auf italischem Boden, zumal in Rom selbst, die Traditionen der classischen Kunst noch Jahrhunderte lang, im Einzelnen in roher Unmittelbarkeit, fortwirkten.) Bei den Völkern des oströmischen Reiches aber erhielt sich die altchristliche Kunst (in ihrer byzantinischen Gestalt) ungleich länger, zunächst bis zur Eroberung des Reiches durch die Türken (1453); und selbst bis auf den heutigen Tag, wo nicht etwa in neuester Zeit modernes Element eingedrungen ist, bildet sie den nothwendigen Begleiter der griechischen Kirche. So erscheint sie überhaupt bei dem grössern Theil der Christen in den östlichen Ländern, — bei allen denen, welche die Lehre der griechischen Kirche angenommen, — und namentlich bedeutsam bei den Russen, bei denen sie, wenn auch in mancherlei verwunderlichen Ausartungen, bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf entschiedene Weise, in mehrfacher Beziehung bis heute, zur Anwendung gebracht ward.

A. Architektur.

§. 1. Die christliche Architektur im Allgemeinen.

Die christliche Architektur, als solche, beruht auf einem Princip, welches von dem der gesammten Bauweisen des heidnischen Alterthums wesentlich abweicht. Die Tempelanlagen des letzteren (d. h. die Werke von idealer, eigentlich künstlerischer Bedeutung) gehen im Allgemeinen aus dem Begriff von einer körperlichen Gegenwart der Gottheit hervor; hier wird der Gottheit ein Haus gebaut, in welchem sie geheimnissvoll beschlossen ist, und zumeist nur die Vorhallen, nur die äussere Umgebung sind es, woran sich eine ausgebildete künstlerische Form, den Menschen die Bedeutung des Heiligthums auszusprechen, entwickelt. Die Architektur des Alterthums ist im Wesentlichen eine Architektur des Aeusseren; auch wo sie, wie namentlich bei Anlagen von untergeordneter Bedeutung, für innere Räume angewandt wird, behält sie diesen Charakter (d. h. den eines nach innen gewandten Aeusseren). Die christliche Architektur dagegen bauet der Gottheit keine Wohnung nach körperlichen Begriffen. Das christliche Gotteshaus nimmt die Gemeinde in sich auf, zum Gebet, zur Gemeinschaft im göttlichen Geiste; seine Erscheinung soll denen, welche drinnen weilen, das lebendige Wesen des göttlichen Geistes verkündigen und sie dadurch über die Gedanken des Irdischen emporheben; seine Form muss innerlich vom Geiste erfüllt und dem angemessen in künstlerischer Weise durchgebildet seyn. Die christliche Architektur ist eine Architektur des Inneren; aber zugleich auch des Aeusseren, da das letztere, sofern es sich um vollendete Leistungen der Kunst handelt, nothwendig mit jenem in Harmonie stehen, wenn nicht ein unmittelbares Ergebniss desselben seyn musste. Die christliche Architektur geht somit aus einem unendlich höheren Princip hervor, als jene Bauweisen des heidnischen Alterthums; doch bedurfte es freilich geraumer Zeit und vieler günstiger Umstände, um zur Vollendung eines solchen Princips gelangen zu können.

§. 2. Der römisch-christliche Basilikenbau.

Die römische Kunst bildet unter den Bauweisen der alten Welt den Uebergang zur christlichen (wenn wir von jenen, äusserlich gewiss ausser aller Verbindung stehenden buddhistischen Grottentempeln [1] absehen). Die römischen Tempel befolgten zwar, bis auf einige, fast zufällige Ausnahmen, die Anlage der griechischen Tempel;

[1] Vgl. oben, S. 106.

doch hatte die technisch vortheilhafte und imponirende Construction des Gewölbes vielfach, und vornehmlich bei Bauten von minder idealer Bedeutung, zu einer Ausbildung der innern Architektur geführt, welche in der That, was die Hauptformen anbetrifft, als eine selbständige und eigenthümliche anerkannt werden muss. Aber der Geist des Volkes war noch gebunden; zu einer freien, künstlerischen Ausbildung dieser Formen vermochte er nicht zu gelangen; er unterwarf sie dem Gesetz der griechischen Formen und verhinderte dadurch die höher organische Gestaltung des Gewölbebaues und der, durch denselben veranlassten inneren Architektur, mit wie reichem Schmucke er dieselbe auch bekleiden mochte.

Die älteste christliche Architektur ging indess, was ihre vorzüglichste Thätigkeit anbetrifft, zunächst nicht auf das Beispiel derjenigen Bauanlagen ein, in denen, wie z. B. in dem sogenannten Friedenstempel, wie in den Haupträumen der Thermen, u. s. w. eine grossartige Gewölbeconstruction bereits zur Anwendung gebracht war. Theils mochten solche Anlagen für die äusseren Zwecke der Kirchengemeinde nicht ganz passend erscheinen, theils mochte man Anlagen, deren Ausführung bequemer zu beschaffen war, vorziehen. Das beste Vorbild dieser Art fand man in den antiken **Basiliken**, die ohnehin schon die Bestimmung hatten, eine grössere Menschenmenge in sich aufzunehmen. In ihnen konnte die Gemeinde sich bequem und von den Säulen, welche die Schiffe trennten, nur wenig behindert ausbreiten; in der halbrunden Nische des Tribunals — wo bereits die göttlich verehrten Bilder der Kaiser standen[1] — bot sich ein angemessener Platz dar, um dort das Heiligthum der Kirche, den Altar zur Gedächtnissfeier des Abendmahls Christi aufzustellen. Auch den Namen einer „Königlichen Halle" (nach dem athenischen Archon Basileus) fand man für das Gebäude nicht unangemessen, in welchem der höchste König verehrt werden sollte.[2]

Die frühsten christlichen Kirchen, welche nach dem Muster der antiken Basiliken erbaut wurden, waren von diesen ohne Zweifel in nichts Wesentlichem verschieden; auch deuten darauf die näheren Angaben, die wir über einige, noch von Constantin erbaute christliche Basiliken besitzen. In der antiken Basilika aber hatte sich eine Architektur des Innern, als solche, noch nicht entfaltet; ihre Formen waren die des Aeusseren, auf innere Verhältnisse angewandt, und nur jene Nische des Tribunals mit ihrem halben Kuppelgewölbe bildete einen wirklichen, künstlerisch vollendeten Abschluss des Inneren. Nach kurzer Frist indess, schon gegen das

[1] *E. Q. Visconti, Museo Pio-Clementino,* VII. p. 100. (Ausg. v. 1807.)
[2] *Isidorus, orig. lib.* V.

Ende des vierten Jahrhunderts, bemerken wir an den christlichen Basiliken eine eigenthümliche und bedeutsame Umbildung der ursprünglichen Anlage, die wir mit voller Zuversicht als ein Ergebniss der christlichen Kunstbestrebungen zu betrachten haben, indem sie den Elementen der antiken Basilika, so wenig Näheres wir auch über letztere wissen, jedenfalls widerspricht. Der Grundplan zwar bleibt, wie es scheint, zunächst derselbe: ein oblonger Raum, der Länge nach durch zwei Säulenstellungen in drei Schiffe getheilt, von denen das mittlere, das Hauptschiff, die grössere Breite hat und durch die Nische des Altares (jetzt Tribuna, Apsis, Absida genannt) abgeschlossen wird. Aber das Mittelschiff ist zugleich nicht bloss breiter, sondern auch zu einer bedeutenden Höhe über die Seitenschiffe emporgeführt. Schon eine solche beträchliche Erhöhung des Mittelschiffes ist nicht antik (wenn dasselbe auch in einzelnen Fällen eine geringe Erhebung gehabt haben sollte), indem der Druck seiner Seitenwände auf das Gebälk, welches über die Säulenreihen hinläuft, die Bedeutung des Letzteren im technischen, und zugleich mehr noch im ästhetischen Sinne, aufheben musste. Bei einigen christlichen Basiliken findet sich allerdings ein solches Gebälk über den Säulen: es scheint, dass man dasselbe nur als eine Uebergangsstufe zu dem Folgenden (oder als die Reminiscenz einer solchen) zu betrachten hat. Denn insgemein und durchaus der Regel nach werden die Säulen jetzt durch Halbkreisbögen verbunden, welche der Last der von ihnen getragenen Wand lebendig entgegenstreben und — im Gegensatz gegen die Starrheit des antiken Architravs — in lebendiger Bewegung das Auge von der einen Säule zur andern hinüberleiten. In Harmonie hiermit steht die Anlage der Fenster, welche, den Zwischenräumen zwischen den Säulen entsprechend und im Halbkreisbogen überwölbt, die Wände der Seitenschiffe durchbrechen und ebenso oberwärts an den Wänden des Mittelschiffes angeordnet sind. Die Bedeckung der Räume besteht dabei, wie früher, aus einem flachen Täfelwerk. So ist Organismus und inneres Leben in der ganzen Anlage bereits, wenigstens in einigen bestimmt erkennbaren Grundzügen, angedeutet. Der Hauptraum, von den Seitenschiffen gewissermaassen getragen, steigt frei und bedeutsam empor, von der Altarnische, die sich mit ihm zu ähnlicher Höhe erhebt, feierlich und würdig geschlossen; die angewandten Bogenlinien, nach demselben Gesetz gebildet wie die grandiose Schlussform der Altarnische, geben das Gefühl der Verbindung und Gegenseitigkeit, überall wenigstens den Ausdruck des Lebens, das, von der isolirten, lebendig gegliederten Säule sich losreissend,

auch die Masse zu begeistigen beginnt. Noch bedeutender gestaltet sich die Anlage der christlichen Basilika, wenn, was wenigstens bei den wichtigsten Bauten der Fall ist, vor der Altar-Tribune, in der Breite des Gebäudes, oder über dessen Seitenwände hinausreichend, ein Queerschiff von der Höhe und Breite des mittleren Langschiffes angeordnet ist. Es scheint, dass dasselbe angewandt wurde, um dem heiligen Altarraume (dem Sanctuarium) eine grössere Erhabenheit, Ausdehnung und Sonderung von den Räumen des Volkes zu geben; weniger wohl, um die Haupttheile der Kirche dadurch im Grundriss in der Gestalt eines Kreuzes zu zeichnen (denn wirklich ausgebildet erscheint diese Gestalt erst in späterer Folgezeit, als man das Langschiff noch jenseit des Queerschiffes fortsetzte und dann erst demselben die Altarnische anfügte). Antik ist die Anordnung des Queerschiffes, so viel wir wissen, auch nicht; wenigstens haben die Säulenreihen queer vor dem Tribunal in der antiken Basilika des Paulus Aemilius,[1] die man auf dem capitolinischen Plane von Rom angedeutet sieht und die man als das Vorbild eines solchen Queerschiffes betrachtet hat, hiemit durchaus nichts gemein. In ästhetischem Belange aber ist die Einführung des Queerschiffes insofern sehr wirksam, als dadurch der Raum des Gebäudes, ehe er in der Altarnische sich abschliesst, noch einmal in grossartiger Ausbreitung erscheint und somit die erhabene Bedeutung des Sanctuariums entschieden hervorhebt. Auch wird diese eigenthümliche Bedeutung um so bestimmter und wirkungsreicher zugleich dadurch bezeichnet, dass, wo das mittlere Langschiff sich in das Queerschiff mündet, eine grosse Bogenwölbung von der einen Wand zur andern geschlagen ist, welche auf vortretenden colossalen Säulen ruht und an den Pfeilern, mit denen die Säulenreihen der Schiffe hier abschliessen, und an den Seitenwänden des Queerschiffes ihr Widerlager findet. Dieser Bogen heisst, einen heidnischen Namen wieder auf christliche Begriffe übertragend (und zwar auf den Sieg Christi über den Tod, den das Mahl des Altars feiert,) der Triumphbogen. — Mehrfach haben die grossen Basiliken, welche mit einem Queerschiff versehen sind, statt jener drei Langschiffe deren fünf, so dass sich dem höheren Mittelschiff auf jeder Seite zwei niedrigere Seitenschiffe anreihen.

So merkwürdig übrigens in mehrfacher Beziehung dieser Bau der altchristlichen Basilika erscheint, so trägt er dabei gleichwohl entschieden das Gepräge, theils einer eben erst beginnenden, theils einer entarteten Kunst. Die Seitenmauern des Mittelschiffes, wenn auch die Bögen, welche die Säulen miteinander verbinden,

[1] Vgl. oben, S. 287.

lebenvoll in dieselben eingreifen, bilden immer eine Last, welche im Verhältniss zu der leichten Säulen- und Bogen-Architektur allzu drückend und ungefügig erscheint. Dann wird überhaupt in der Anordnung dieser Arkaden und der Mauern über ihnen nur ein einseitiges, nach Einer Dimension hin wirksames Gesetz sichtbar; ein gegenseitiges Verhältniss zwischen den, einander gegenüberstehenden Arkaden und Mauern, welches in der späteren Ausbildung der christlichen Architektur durch einen entwickelten Gewölbebau hervorgebracht wird, findet noch nicht statt, und das Innere ist somit noch nicht in sich geschlossen. Der Triumphbogen und die Wölbung der Altarnische enthalten nur vereinzelte Andeutungen dieses Verhältnisses; die nach antiker Weise flach gebildete Täfelung der Decke [1] stellt nur eine äusserliche Verbindung der verschiedenen Bautheile des Innern her. — Bei der Detailbildung ist vorerst gar keine neue künstlerische Eigenthümlichkeit zu bemerken. Die Säulen namentlich erscheinen durchweg in antik-römischer Form, — einer Form, die doch für den Architravbau ausgebildet war; die Bögen ebenfalls nach römischer Art architravähnlich gebildet und nicht selbständig gegliedert, setzen unmittelbar über der Deckplatte des Kapitäles auf, wie ähnliche Beispiele bereits in der Villa Diocletians zu Salona erschienen waren, ohne eine anderweitige Vermittelung zwischen Säule und Bogen in Anspruch zu nehmen. Fast in der Regel auch, und vornehmlich in Rom, wo ein so grosser Ueberfluss an Monumenten vorhanden war, fand man die Constantinische Bauweise völlig angemessen, die nemlich, dass man Baustücke von anderen älteren Gebäuden, denen Aehnliches man nicht mehr zu bilden vermochte, einfach zur Aufführung der neuen verwandte; wobei es noch als ein besonderes Glück angesehen werden musste, wenn man, namentlich was die Säulen anbetrifft, eine genügende Anzahl übereinstimmender Baustücke zusammenbringen konnte. Ein solches Verfahren bezeugt freilich bereits den Standpunkt einer tiefen Barbarei; aber es kehrt grossentheils in der ganzen Zeit der altchristlichen Kunst wieder, und es wird in deren späterer Zeit auf eine nur immer sorglosere Weise zur Anwendung gebracht.

[1] In solcher Weise haben wir uns unbedenklich die innere Bedeckung der altchristlichen Basiliken zu denken. S. die Belege dafür bei *S. d'Agincourt, histoire de l'art depuis sa décadence etc., Architecture, p. 124.* Bei den Basiliken des Mittelalters liess man das Balken- und Sparrenwerk dem Anblick von unten frei und benutzte dasselbe zur Ausbildung eigenthümlicher Dekorationen. So erscheinen heutiges Tages die meisten alten Basiliken.

So ist überhaupt bei dem altchristlichen Basilikenbau, in der, wenn auch wirkungsreichen Gesammtanlage wie in der Bildung des Einzelnen, der Mangel eines feineren architektonischen Gefühles ersichtlich. Diesen Mangel zu ersetzen, wird ein weicher malerischer Schmuck, zumeist als Musiv-Gemälde, angewandt, der jene breiten Flächen des Innern, zunächst die Nische des Altars und den Bogen, der dieselben umschliesst, sodann den Triumphbogen und die Wände des Mittelschiffes bedeckt. Dieser Schmuck ist es, wodurch jene schweren Massen des Inneren belebt werden; er bildet somit einen wesentlichen Theil der Anlage.

Das Aeussere der Basiliken war, soviel wir noch zu urtheilen im Stande sind, sehr einfach, und wohl nur die, in grossen Dimensionen ausgeführten Fenster gaben demselben einige Abwechselung. Wirkungsreich ausgebildet erscheint die Anlage der Fenster, wenn sie von einer vorspringenden Bogen-Architektur umfasst werden, so dass die ganze Wand sich gewissermaassen in eine Stellung von Arkaden auf Pfeilern, in welche die Fenster eingesetzt zu sein scheinen, auflöst. Doch ist eine solche Anlage, wo sie vorkommt, immer nur höchst einfach gehalten. Auch die Façade hatte ähnliche Fensteröffnungen. Zuweilen (zumeist indess wohl nur in späterer Zeit) ward der obere Theil der Façade mit Musivgemälden geschmückt; der untere Theil der Façade, welchen die Thüren einnahmen, war mit einem Porticus versehen. In der Regel war vor den Kirchen, wenigstens vor den grössern, zugleich ein Vorhof (Atrium oder Paradiesus genannt) angeordnet, an dessen Wänden jener Porticus sich umherzog. In Mitten des Vorhofes stand ein Brunnen (Cantharus), oft reich verziert, zum Reinigen der Hände, als Sinnbild der Reinigung der Seele, ehe man die Kirche betrat, bestimmt.

§. 3. Besonderheiten und Modificationen in der Anlage der Basiliken.

Noch sind einige besondere Umstände in Bezug auf die Anlage der Basiliken in Betracht zu ziehen. Unter dem Hauptaltar, welcher vor der Tribune stand (denn bald wurde es Sitte, mehrere Altäre an verschiedenen Stellen der Kirche zu errichten,) befand sich in der Regel eine kleine unterirdische Kapelle, in welcher die Gebeine des Heiligen ruhten, von dem die Kirche, in den meisten Fällen, den Namen führte. Die Form dieser Kapelle war verschieden, bald ein einfaches Gruftgewölbe, bald ein architektonisch ausgebildeter Raum. Sie wird mit verschiedenen Worten benannt: Crypta (von ihrer räumlichen Anlage), Confessio, Testimonium (von dem Zeugniss, welches der Heilige

durch seinen Märtyrertod abgelegt), Memoria (weil sie dem Gedächtniss des Heiligen gewidmet war). — Der Ursprung und das Vorbild dieser Crypten ist in den Catakomben von Rom zu suchen. Die letzteren sind unterirdische, vielverzweigte, höhlenartige Anlagen, ursprünglich Puzzolan- und Tufgruben und als solche ohne Regelmässigkeit angelegt; dann zu den gemeinsamen Grabstätten der Christen, die sich hierher in den Verfolgungen zu flüchten pflegten, dienend. Für den Zweck der Grabstätte wurden sie regelmässiger eingerichtet, und mit besonderen, kapellen-artig ausgebildeten Räumen versehen. Hiezu gab die Märtyrerverehrung den Anlass, indem um ein Märtyrergrab sich die übrige Gemeinde versammelte; und eben daraus entstanden besondre gottesdienstliche Feste zur Erinnerung an die Märtyrer, die man in den Catakomben feierte. Nach Constatins Zeit wurden diese Feste grossartiger gestaltet und über dem Zugange zu den Catakomben besondere Kirchen errichtet, um das Volk, welches in den engen unterirdischen Räumen nicht mehr genügenden Platz finden konnte, aufzunehmen. Daran aber knüpfte sich sehr bald die Sitte, jeder Kirche in der oben angegebenen Art, ein besondres Märtyrergrab zu geben. Doch erhielt sich die gottesdienstliche Feier in den Catakomben die ganze Zeit hindurch, da die altchristliche Kunst im Occident lebendig blieb, d. h. bis zum neunten Jahrhundert. Später kam dieselbe in Abnahme und Vergessenheit; erst seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts, da die katholische Kirche sich mit neuen Waffen rüsten musste und neuen Reliquienschutzes bedurfte, wurden die Catakomben aufs Neue durchforscht, und mit den Gebeinen der frühsten Christen zugleich wichtige antiquarische Entdeckungen ans Licht gefördert.

Andere Einrichtungen brachte das mehr und mehr ausgebildete Ceremoniell des Gottesdienstes hervor. Der heilige Raum um den Altar ward, wie bereits bemerkt, mit den Namen des Sanctuariums bezeichnet, durch eine oder ein Paar Stufen über dem Boden der Kirche erhöht und durch Schranken umschlossen. Die höhere Geistlichkeit nahm ihren Sitz in der Tribune, hinter dem Altar, dem Volke gegenüber; in der Mitte der Nische stand der auf Stufen erhöhte Bischoffstuhl (Cathedra), zu beiden Seiten, im Halbkreise, die Bänke der Priester. — Vor dem Altar, in der oberen Hälfte des mittleren Langschiffes, ward ein länglicher Raum wiederum durch Marmorschranken abgeschlossen; dieser diente dem Chore der niederen Geistlichen, welche den Chorgesang verrichteten, zum Aufenthalt; er selbst führte von solcher Bestimmung den Namen des Chores. Auf jeder Seite desselben pflegte eine Kanzel

(Ambo, — ein auf Stufen erhöhtes Pult) errichtet zu sein: auf der nördlichen Seite (wenn die Altartribune nach Osten lag) die Kanzel zum Vortrag des Evangeliums, auf der südlichen die für die Epistel. Zuweilen war nur eine Kanzel errichtet, mit einer höheren Abtheilung für das Evangelium, einer niederen für die Epistel. — Zu den beiden Seiten des Sanctuariums (in den oberen Enden der Seitenschiffe, oder etwa in den Flügeln des Queerschiffes, wenn ein solches vorhanden war), wurden zuweilen ebenfalls besondere Räume durch Schranken abgeschlossen; der eine von diesen hiess das Senatorium und diente zum Aufenthalt der vornehmen Männer und derjenigen Mönche, die nicht in Klöstern lebten; der andere hiess das Matronäum und nahm die vornehmen Frauen und Nonnen in sich auf. Auch in den übrigen Theilen der Kirche standen die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite; in der Mitte des Hauptschiffes, vom Eingange nach dem Chor zu, war nicht selten (wie berichtet wird) eine Schranke behufs dieser Trennung gezogen. Endlich auch ward bisweilen ein schmaler Raum zunächst dem Eingange durch eine in der Breite des Gebäudes gezogene Schranke getrennt. Dieser Raum hiess Narthex (Geissel, — man leitet den Namen von der länglichen Gestalt her); er diente zum Aufenthalt derjenigen, welche nicht zur kirchlichen Gemeinschaft gehörten, aber zum Anhören des Evangeliums und der Epistel und deren Auslegung zugelassen wurden. Auch der Portikus ausserhalb der Kirche, sowie die übrigen Portiken des Vorhofes werden mit dem Namen Narthex bezeichnet. Hier hielten sich die Büssenden, die ganz aus der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen waren, auf.

Die Mehrzahl dieser Einrichtungen, die zum Theil den Grundplan der Basilika auf eine willkührliche und die ästhetische Wirkung störende Weise durchschneiden, war mit der ursprünglichen Ausbildung des altchristlichen Basilikenbaues nicht gleichzeitig. Wäre letzteres der Fall gewesen, so hätte man ohne Zweifel die räumliche Anordnung der Architektur von vornherein ihnen gemäss gestaltet. Sie gehören zumeist den späteren Zeiten der altchristlichen Kunst des Occidents an, und von dem wichtigsten Theile nächst dem Sitz der höheren Geistlichkeit, von dem Chore, wissen wir ziemlich bestimmt, dass derselbe nicht vor dem achten Jahrhundert seine eigenthümliche räumliche Gestaltung erhielt. [1] Mit diesen Einrichtungen aber entwickelten sich gleichzeitig einige besondere Modificationen des Baues selbst, die für die spätere Zeit

[1] Die erste Erwähnung desselben fidet sich gegen die Mitte des achten Jahrhunderts. S. *Anastasius bibl. in vita Gregorii II., N. 194.*

des altchristlichen Basilikenbaues charakteristisch sind. Wie das Sanctuarium um ein Weniges erhöht war, so wurde nunmehr auch derjenige gesammte Theil der Kirche, welcher mit dem Beginn des Chores in Einer Linie lag, um eine Stufe über den vordern Theil erhöht. Den Beginn dieses Theiles noch schärfer zu bezeichnen, wurden an dieser Stelle auch wohl die Säulenreihen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, durch starke, viereckige Pfeiler unterbrochen, so dass sich das gesammte Innere auf entschiedene Weise in zwei grosse Theile sonderte. Bei solcher Unterscheidung aber ward es nöthig, die Würde des Sanctuariums vor allen übrigen Theilen um so mehr aufrecht zu halten, und so wurde dasselbe, statt um eine bis zwei, nunmehr um drei bis vier Stufen erhöht. Dann ward mehrfach dem einen der Seitenschiffe (auf der Seite der Männer) eine grössere Breite gegeben als dem andern. Endlich fand man es, bei dem vermehrten Ceremoniell und der erhöhten Feierlichkeit eines mysteriösen Cultus, für angemessen, das Innere mehr durch den Schimmer einer künstlichen Beleuchtung als durch das ruhige Licht des Tages zu erhellen; so verengten sich die Fenster, die früher so weit gewesen waren, dass ihre Breite mehr als die Hälfte der Höhe betrug, allmählich um ein Beträchliches; das gewöhnliche Verhältniss ihrer Breite zur Höhe ist in dieser Zeit jedoch noch wie 1 zu 5. — Auch die Glockenthürme kamen erst in dieser späteren Zeit in Gebrauch. Der Thurm (nur Einer) ward isolirt neben der Kirche, gewöhnlich zur Seite der Façade, aufgeführt; er hatte zumeist eine einfach viereckige Gestalt, die nur durch die überwölbten Schalllöcher am oberen Theil eine gewisse Eigenthümlichkeit erhielt.

Mehr oder weniger dürfte in diesen späteren Umänderungen bereits der Einfluss byzantinischer Sitte zu erkennen sein. Unmittelbar äussert sich ein Einfluss der byzantinischen Bauweise auf den Basilikenbau in der Anordnung von Gallerien über den Seitenschiffen, die bei ein Paar römischen Basiliken vorkommen, in der Anlage von zwei Nebentribunen zu den Seiten der Hauptnische des Altares, was in der späteren Zeit zuweilen statt findet, sowie auch in manchen Eigenthümlichkeiten des Details.

§. 4. Triclinien und Baptisterien.

Den grösseren Basiliken reihten sich im Verlauf der in Rede stehenden Periode mancherlei Nebenbauten an: kleinere Basiliken, verschiedene Kapellen, theils von viereckiger Form und mit eigner kleiner Tribune, theils von runder Form, Klöster und andere Baulichkeiten verschiedener Art. Zu den wichtigeren Nebenbauten

gehören die Triclinien, grosse Säle mit einer oder mehreren Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger, zur Feier besondrer Agapen und dergleichen dienend. Sodann vornehmlich die Taufkirchen, Baptisterien, die man nach dem Vorbilde der Baptisterien in den antiken Thermen errichtete; das Wasserbecken, welches diese in sich einschlossen und welches zum Baden diente, fand man für die Taufceremonie, die in einem völligen Untertauchen bestand, vorzüglich geeignet. Gewöhnlich erhielten die Baptisterien eine achteckige, zuweilen eine runde Gestalt; auch führte man um den erhöhten Mittelraum gern einen niedrigeren, durch Säulen abgetrennten Umgang umher, wie eine solche Einrichtung in den Basiliken (in dem Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff) vorlag und auch in dem Mausoleum der Constantia (S. Costanza bei Rom)[1] bereits zur Anwendung gekommen war. In der Regel hatten indess nur die Kathedralen das Vorrecht der Taufe, und so findet man zumeist auch nur neben ihnen die Baptisterien errichtet.

§. 5. Der byzantinische Baustyl.

Der römisch-christliche Basilikenbau hatte in den frühesten Zeiten christlicher Kunstübung ohne Zweifel überall die Hauptnorm für die Anlage der Kirche gegeben. Bald aber, im fünften und vornehmlich im sechsten Jahrhundert, entwickelte sich im byzantinischen Reiche ein eigenthümlicher Baustyl, der, obgleich auch hier die Kräfte zu einer vollendeten Durchbildung nicht mehr vorhanden waren, doch wiederum als ein wesentlicher und höchst beachtenswerther Fortschritt betrachtet werden muss.

Dieser eigentlich byzantinische Baustyl gründet sich, was seine Haupt- und Grundmotive anbetrifft, zunächst auf dem Princip des römischen Gewölbebaues. Dass überhaupt das letztere mehr im östlichen Theile des alten Reiches, als im westlichen, wo doch bei weitem die Mehrzahl alter Gewölbebauten vorhanden war, zur Anwendung kam, erklärt sich einfach wohl daraus, dass sich dort, im oströmischen Reiche, die alte Nationalität in grösserer Selbständigkeit erhielt. Aber der Gewölbebau ward jetzt von der Botmässigkeit, unter der ihn früher die fremdartigen griechischen Formen gehalten hatten, befreit; nicht die letzteren, welche bisher die Pfeiler und Bögen in sich eingeschlossen hatten, sondern diese selbst gaben nunmehr die entscheidenden und charakteristischen Formen für die architektonische Anlage. Kräftige Pfeiler stiegen frei und unbehindert empor, durch stolze Bögen verbunden, über

[1] Vgl. oben, S. 307.

denen sich der Raum in einer leichten Kuppel zuwölbte; andre Räume, zumeist Halbkuppeln oder auch andre Wölbungen an jene Bögen anlehnend, schlossen sich einem solchen Hauptraume an, oder es wurden zierlich bewegte Säulen-Arkaden, in mehreren Reihen übereinander, zwischen jene grossen Pfeiler und Bögen eingesetzt, so dass sich das architektonische Detail der mächtigen Hauptform auf angemessene Weise unterordnete. — Der Grundplan der Kirche befolgte hiebei, wie es scheint (denn um darüber sicher urtheilen zu können, fehlt es uns an einer hinreichenden Anzahl von Beispielen aus der genannten Periode), keiner völlig bestimmten Regel. Theils erscheint die Kirche achteckig, nach Art der Baptisterien, wobei dann jener, von Pfeilern getragene Kuppelbau den erhöhten Mittelraum bildete, um den sich die Seitenräume als Umgang umherzogen; theils bildete die Kirche ein längliches Viereck, dessen Inneres mehr nach Art der Basiliken eingerichtet war, so jedoch, dass auch hier die Mitte des Baues durch die mächtige Kuppel überwölbt ward. Die Altartribune durfte natürlich nicht fehlen; ihre Form aber schloss sich dem ganzen, oft complicirten Kuppelsystem harmonisch an. In der späteren Zeit der byzantinischen Kunst erscheint die letztere, viereckige Anlage der Kirchen als die vorherrschende. Hier wird der Raum der Länge nach durch ein erhöhtes Langschiff, der Queere nach durch ein Queerschiff von gleicher Höhe durchschnitten (so dass diese beiden Hauptheile der Anlage das sogenannte griechische Kreuz bilden), und über ihrer Durchschneidung erhebt sich, von Pfeilern getragen, die Kuppel. — Mancherlei Besonderheiten der Anlage (über die ein Mehreres weiter unten, besonders §. 11, bei den einzelnen Monumenten) wurden durch den eigenthümlich ausgebildeten Ritus der byzantinischen Kirche bedingt. Unter ihnen ist vorerst namentlich die Einrichtung der Gallerien über den untergeordneten Nebenräumen zu erwähnen; diese waren für den Aufenthalt der Weiber bestimmt und öffneten sich durch die, zwischen die Hauptpfeiler eingelassenen Säulen-Arkaden nach dem grossen Mittelraume des Innern. Auch bildete es sich als eine, wenigstens vorherrschende Regel aus, dass der Hauptnische des Altares, wie im vorigen bereits angedeutet, zwei Seitentribunen zugesellt wurden.

Durch eine solche Anwendung und eigenthümliche Ausbildung des Kuppelbaues war natürlich für den Gewinn einer freien, in sich zusammenhängenden und in sich geschlossenen inneren Architektur ein höchst bedeutender Schritt geschehen. Auch auf die äussere Gestaltung der Bauanlage musste sie von wesentlichem Einfluss seyn. Der mannigfache Wechsel der Theile, die bewegte

Form der Bogenlinie in Kuppeln und Halbkuppeln stellte sich dem Auge frei dar und musste eine eigenthümlich malerische Wirkung hervorbringen. In Harmonie mit diesen Formen trat die Linie des Halbkreises, auch als freier Abschluss der Aussenwände, an Stellen, wo man früher etwa nur die Form des Giebels angewandt hätte, hervor und diente zur Vermehrung des bunten Reichthumes, den das Ganze darbot.

Bei dem grossen Vorzuge eines freien, selbständig angewandten Gewölbebaues, verharrte indess die byzantinische Architektur, was die eigentlich künstlerische Durchbildung desselben anbetrifft, ebenfalls noch auf einer niedrigen Stufe. Das allgemeine, abstracte Princip desselben hatte sie sich allerdings angeeignet; zur Herstellung einer organischen Gliederung, eines lebenvollen Zusammenhanges vermochte sie dieses Princip nicht zu erwärmen. Jeder Theil des Gebäudes blieb in sich beschränkt und abgeschlossen und ward nur äusserlich an den andern gelehnt oder in denselben eingeschoben. Jene mächtigen Pfeiler waren durch Bögen verbunden, aber die Kuppel, welche die Bedeckung des Raumes bildete, war nicht aus ihnen hervorgewachsen; vielmehr erhub sie sich theils ohne ein charakteristisches Uebergangsmotiv aus dieser Bogen-Architektur, theils war sie von derselben durch einen horizontalen Gesimskranz scharf abgetrennt. Gleichgültig und starr lehnten sich die Halbkuppeln an jene Hauptbögen an, willkührlich füllten sich die Räume unter den letzteren durch ein architektonisches Detail aus, das nur in sich seine Geltung hatte, nicht aber in das Ganze verschmolzen war; willkührlich schnitten kleinere Halbkuppeln in die grösseren ein, u. dergl. m. Auch die Anwendung der Bogenlinie, als freier Abschluss der äusseren Formen, zumal der Vertikalflächen, gehört hieher; denn das Aeussere der Architektur verlangt auf entschiedene Weise eine bestimmte Begrenzung und klar ausgesprochenen Schlusspunkt. Es ist in all diesen Anlagen, namentlich in den Hauptbeispielen, ein grosser Aufwand raffinirter Verständigkeit, aber an die Stelle des belebenden Gefühles ist ein trockner, starrer Schematismus getreten, der fast an das Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur erinnert. Alles dies wird freilich nicht befremden, wenn man das geistlose, mumienhafte Wesen des gesammten byzantinischen Staates ins Auge fasst; im Gegentheil erweckt es alle Bewunderung, wie in solcher Zeit noch so grossartige Grundelemente, als die der byzantinischen Architektur dennoch sind, neu ins Leben treten konnten: unbedenklich gehören sie zu dem Bedeutendsten, was der byzantinische Staat überhaupt, in allen Beziehungen des Lebens, hervorgebracht hat.

Gesondert von den Hauptmotiven der Anlage, ist sodann das Detail der byzantinischen Architektur zu betrachten. In dessen Anordnung und Bildungsweise zeigt sich, mehr oder weniger, ein gewisser orientalischer Einfluss, in der Art, wie ein solcher schon an den Römerbauten der späteren Zeit, vornehmlich an denen, welche im Osten des Reiches aufgeführt wurden, sichtbar geworden war. Es ist eben dasselbe Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit, nach einem mehr malerischen Wechsel; hier erscheint dasselbe insofern jedoch ungleich mehr gerechtfertigt, als diese Einzelheiten jenen entschieden vorherrschenden Formen der Gewölbanlage, für das Allgemeine des Eindruckes in nicht unglücklicher Weise, untergeordnet und von ihnen zusammengefasst wurden. Die grössere Freiheit in der Behandlung, welche durch diese halborientalische Richtung vorgezeichnet war, wirkte auch in der Beziehung nicht ungünstig, dass man jene sklavische Nachahmung der griechischen Säulenform, welche an den altchristlichen Basiliken Roms sichtbar wird, grossen Theils aufgab. Man erfand nicht selten neue Kapitälformen für die Säule, welche, wenn auch nur roh und ungefüg, dennoch in einigen angemessenen Grundzügen zu dem (noch architravähnlich gebildeten) Bogen hinüberleiteten und die man im Uebrigen aufs Reichste mit allerlei spielender Decoration, nach römischen und nach selbständigen Motiven, überdeckte. Man bemerkte namentlich auch, dass jene starre Bogenform nicht geeignet sei, unmittelbar auf der lebendig bewegten Säule aufzusetzen; man legte ihr desshalb einen, mehr oder weniger breiten, keilförmig gebildeten Untersatz unter, dem sich das Kapitäl der Säule ähnlich angemessen anschloss, wie er dem Bogen ein bequemes Unterlager gab. Diese Erfindung, an sich freilich auch noch roh, dürfte als eine der wichtigsten unter den eigenthümlichen Detailformen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen sein. Sonst besteht das Detail derselben in mehr oder weniger reicher, willkührlicher Dekoration, wie denn die ganze byzantinische Kunst, trotz ihrer inneren Nüchternheit, auf den Eindruck eines bunten Reichthumes hinarbeitete. — Die vorhandenen Wand- und vornehmlich die Gewölbflächen erhielten denselben malerischen Schmuck, wie die römisch-christlichen Basiliken.

So erscheinen in der altchristlichen Kunst zwei Bausysteme, das des Basilikenbaues und das des byzantinischen Styles, die, wenn auch in manchen Einzelheiten übereinstimmend, doch auf wesentlich verschiedenen Principien beruhen. Die allgemeinen historischen Verhältnisse erklären es zur Genüge, dass Rom den eigentlichen Ausgangspunkt des ersten Systems, Constantinopel den des

zweiten bildete. Von beiden Punkten aus wurden diese Systeme in die Nähe und Ferne hinausgetragen, und natürlich konnte es dabei an mancherlei Wechselwirkungen nicht fehlen. In letzterem Betracht sind besonders die Bauten von Ravenna, welches in dieser Periode, namentlich in den ersten Jahrhunderten, von grosser politischer Bedeutung war, und welches, an der östlichen Küste Italiens belegen, den beiderseitigen Einflüssen gleich offen stand, eigenthümlich merkwürdig. — Wir wenden uns nunmehr zu einer kurzen Betrachtung der wichtigsten Monumente, deren bequemste Uebersicht sich nach ihrer geographischen Lage gestaltet.

§. 6. Die Monumente von Rom.

Rom enthält eine grosse Menge alter Basiliken, von denen manche (besonders solche, die in den jetzt unbewohnten Theilen der Stadt belegen sind) das alterthümliche Gepräge ziemlich getreu bewahrt haben; bei der Mehrzahl indess ist dasselbe durch spätere Restaurationen, vornehmlich in den Zeiten der modernen Kunst, mehr oder weniger verwischt worden. [1]

Bereits unter Constantin wurde zu Rom eine nicht unbeträchtliche Anzahl von christlichen Kirchen errichtet; doch ist von diesen Gebäuden nichts auf unsre Zeit gekommen. Ueber einige von ihnen besitzen wir indess nähere Nachrichten, auch alte Zeichnungen, die, wie es scheint, wohl geeignet sind, uns ein charakteristisches Bild jener ersten Versuche der altchristlichen Architektur zu geben.

Hieher dürfte zunächst die angebliche Basilica Sinciniana zu rechnen sein, welche später den Namen S. Andrea in Barbara führte, dann in den Bezirk der benachbarten Kirche S. Antonio Abbate gezogen wurde und gegenwärtig nicht mehr vorhanden ist. Es war ursprünglich eine heidnische Basilika, von sehr einfacher Beschaffenheit: ein längliches Viereck, ohne Seitenschiffe, und am Obertheil der Wände mit grossen Fensteröffnungen versehen. Sie wurde übrigens erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zur christlichen Kirche geweiht. [2] — Wichtiger ist eine zweite Basilika, welche von Constantin in dem Sessorianischen Palast gegründet ward. Sie wird mit verschiedenen Namen genannt: B. Sessoriana, B. Heleniana (vielleicht von Constantin's

[1] Näheres über die römischen Basiliken siehe in der Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen etc. — Zahlreiche Abbildungen bei *S. d'Agincourt, histoire de l'art depuis sa décadence etc. Architecture.* (Deutsche Ausgabe von A. S. v. Quast.) — Grössere bildliche Darstellungen bei Gutensohn und Knapp, Denkmale der christl. Religion.

[2] Abbildungen bei *Ciampini, vetera monimenta,* I, t. 1, 21.

Mutter, Helena) und S. Hierusalem (die heutige Kirche S. Croce in Gerusalemme). Sie bestand aus drei Schiffen von gleicher Höhe, die durch Reihen colossaler Säulen mit geraden Gebälken von einander getrennt wurden. Die Seitenwände waren durch zwei Reihen grosser Fenster, übereinander hinlaufend und die unteren bis auf den Boden niederreichend, ausgefüllt.[1] Ohne Zweifel ist eine solche Anlage entschieden noch als ein Nachbild antiker Basiliken zu betrachten. Nachdem das Gebäude im Verlauf der Zeit mehrfache Restaurationen erlitten hatte, wurde es gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gänzlich modernisirt. — Vor allen bedeutend aber war die Basilika des h. Petrus (oder B. Vaticana), falls diese, wie man annimmt, wirklich schon von Constantin in derjenigen Ausdehnung errichtet war, wie sie sich bis zum Schlusse des Mittelalters erhielt. Sie ward über der Märtyrerstätte des Apostels Petrus, auf den Grundmauern des Circus, welchen Nero in den vaticanischen Gärten angelegt hatte, errichtet. An ihr erschienen bereits die Hauptmotive des christlichen Basilikenbaues, doch lief über den Säulen noch ein gerades Gebälk hin. Sie war fünfschiffig und mass 363 Fuss in der Länge. Eine grosse Menge von Nebenbauten verband sich mit ihr im Laufe der Zeit. Um das Jahr 1450 wurde der hintere Theil der Basilika abgerissen, um einen mächtigeren Neubau, der sich nachmals zu dem Bau der heutigen Peterskirche gestaltete, beginnen zu können; der vordere Theil stand bis zum J. 1605.[2]

Den Constantinischen Bauten schlossen sich die unter seinen Nachfolgern an, welche zur weiteren Entwickelung des Basilikenstyles führten. Es wird eine grosse Menge von Kirchen, die bis zum Ende des fünften Jahrhunderts entstanden, namhaft gemacht. Unter den Gebäuden, von welchen wir nähere Kenntniss haben, ist vor allen wichtig die Basilika S. Paolo fuori le mura (ausserhalb der Mauern Roms, auf dem Wege nach Ostia), die an der Stelle einer kleinen, von Constantin erbauten Kirche im J. 386 neu gegründet und im Anfang des fünften Jahrhunderts vollendet wurde. Sie war, neben der Peterskirche, eine der bedeutendsten Basiliken Roms, ebenfalls fünfschiffig und 450 Fuss lang. Der Basilikenstyl erschien in ihr in seiner vollständigen und reichsten Ausbildung, soweit sich das Kunstvermögen jener Zeit erstreckte. Das Mittelschiff wurde durch zwei Reihen von je 20 mächtigen korinthischen

[1] Ciampini, I, t. 4, 5.

[2] *Bonanni, templi vaticani historia.* — *Costaguti, Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano.* — Ciampini, III, cap. 4, und die obengenannten Werke.

Säulen gebildet, von denen 24 einem vorzüglichen classischen Monumente (einer unverbürgten Sage zufolge dem Mausoleum Hadrians) entnommen waren; die übrigen Säulen des Mittelschiffes zeigten eine rohe Nachahmung derselben, welche die gesunkene Technik der Kunst in der Zeit des Baues deutlich erkennen liess. Die Säulen zwischen den Seitenschiffen trugen Kapitäle mit schlichten, schilfartigen Blättern, einer Form, die — auf der korinthischen sich gründend — für die Detailbildung des früheren Mittelalters häufig sehr charakteristisch ist. Das Queerschiff war der Länge nach durch eine Wand getrennt, welche auf Säulen und Bögen ruhte; diese Einrichtung gehörte aber nicht dem ursprünglichen Bau an, sondern war erst später, vermuthlich nach einem Erdbeben im J. 801, welches die Kirche mehrfach beschädigte, zur vermehrten Festigkeit des Baues hinzugefügt. Die Kirche hatte sich in ihrer alten Gestalt bis zum J. 1823 erhalten; in diesem Jahre wurde sie durch Brand zerstört, ist aber seitdem in dem alten Style wieder aufgebaut worden.[1]

Als wichtigere Basiliken des fünften Jahrhunderts sind zu nennen: S. Maria maggiore (S. Maria Mater Dei; S. M. ad Präsepe, nach der dort aufbewahrten Wiege des Christkindes; S. M. ad Nives, nach der Legende ihrer ersten Erbauung im vierten Jahrhundert; Bas. Liberiana, nach dem Namen ihres ersten Erbauers), ebenfalls eine der bedeutenderen Kirchen Roms, dreischiffig, noch mit geradem Gebälke über den Säulen, in den Details, auch in manchen Theilen der architektonischen Anlage, modernisirt. — S. Maria in Trastevere, minder bedeutend, über den Säulen ebenfalls noch ein gerades Gebälk. — S. Pietro in Vincoli (eigentlich ad Vincula), die Säulen von übereinstimmender Form, dorisch im besseren römischen Style (die Halbkreisbögen, welche die Säulen verbinden, passen übrigens nicht zu der dorischen Kapitälform, die noch ungleich entschiedener als die leicht aufsteigende korinthische Form durch den griechischen Architrav bedingt ist); die gesammte Einrichtung des Sanctuariums, mit kleinen Tribunen an den Wänden des Queerschiffes, aus einer später mittelalterlichen Zeit. — S. Agata alla Suburra und S. Bibiana, beide in einfach klarer Basilikenform, doch im Detail modernisirt. — U. s. w.

Eigenthümlich abweichend von diesen, wie von den späteren römischen Basiliken sind ein Paar Kirchen des sechsten und siebenten Jahrhunderts. Ihre Eigenthümlichkeiten erklären sich durch einen Einfluss von Seiten der byzantinischen Kunst. Es sind die

[1] *Nicolai, della basilica di S. Paolo* und die vorg. Werke.

Kirchen S. Agnese und S. Lorenzo, beide ausserhalb der Stadt (Fuori le mura) belegen. Beide haben über den niedrigen Seitenschiffen eine Gallerie, welche auch an der Eingangsseite umhergeführt ist und sich durch Säulen-Arkaden gegen den inneren Mittelraum öffnet; über diesen oberen Arkaden erhebt sich die Wand des Mittelschiffes mit ihren Fenstern. Solche Gallerien sind, wie bemerkt, wesentlich als ein byzantinisches Motiv zu betrachten; ebenso der Umstand, dass die Säulen dieser Gallerien, von leichterem Verhältniss als die unteren, jenen besonderen Aufsatz tragen, welcher den Bögen zum Unterlager dient. Besonders deutlich ist diese Einrichtung an der Kirche S. Agnese erhalten, die, wie es scheint, im J. 626 an der Stelle einer älteren Kirche völlig neu gebaut wurde.[1] Der Bau von S. Lorenzo fällt in die Zeit um das J. 580; mit ihr wurde jedoch später, angeblich im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, eine bedeutende Umänderung vorgenommen, indem man nemlich die Tribune wegbrach, an der entgegengesetzten Seite ein Langschiff von beträchtlicher Ausdehnung (auch im Basilikenstyl) anbaute, die alte Kirche, zur Einrichtung einer ausgedehnten Crypta, bedeutend erhöhte und sie zum Chor (in der späteren Bedeutung dieses Wortes) der Gesammtanlage machte.

Neben diesen beiden Kirchen ist die, ebenfalls sehr eigenthümliche Kirche S. Stefano rotondo zu nennen. Es ist ein Rundbau mit zwei Säulenkreisen, so dass der mittlere, höhere Raum von einem zwiefachen Umgange umgeben wird. Der mittlere Säulenkreis trägt ein gerades Gebälk, über welchem der Mauer-Cylinder (ohne Gewölbkuppel) ruht; der äussere Säulenkreis hat Rundbögen. Um das J. 470 wurde dies Gebäude als Kirche geweiht; ob dasselbe älter und ursprünglich etwa zu profanen Zwecken bestimmt gewesen sei, dürfte schwer zu entscheiden sein. Im Anfange des achten Jahrhunderts wurde die Kirche erneut; aus dieser Zeit rührt ohne Zweifel der äussere Säulenkreis her, dessen Kapitäle wiederum jenen byzantinisirenden Aufsatz tragen.

In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, im siebenten und in der ersten Hälfte des achten waren übrigens die politischen Verhältnisse dem Kunstbetriebe in Rom sehr wenig günstig. In der späteren Zeit des achten Jahrhunderts dagegen und im Anfange des neunten erwachte aufs Neue eine rüstige Thätigkeit, durch die Vergünstigungen, welche die fränkischen Herrscher, namentlich Karl der Grosse, dem päpstlichen Stuhle zu Theil werden

[1] Das Mosaik an dem Gewölbe der Tribune von S. Agnese hat ebenfalls das Gepräge des speziell byzantinischen Styles, obgleich die Inschrift unter demselben lateinisch ist.

liessen, genährt. In dieser Zeit wurde wiederum eine bedeutende Anzahl von Kirchen gegründet oder neu gebaut, und von ihnen vornehmlich, sowie auch von solchen, welche der minder erfreulichen Folgezeit angehören, hat sich Vieles auf unsre Tage erhalten. In diese Periode fallen namentlich die Basiliken S. Maria Araceli, S. Cecilia in Trastevere, S. Martino a'Monti, S. Michele in Sassia, S. Saba, S. Maria in Navicella (S. M. in Domnica), S. Pudenziana, S. Prassede, S. S. Nereo ed Achilleo, S. Sabina u. a., von denen freilich die meisten in ihren Details mehr oder weniger modernisirt sind. — Vorzüglich interessant ist unter diesen späteren römischen Basiliken die Kirche S. Clemente, indem hier die gesammte Einrichtung des Chores mit seinen Schranken, die davon abhängigen baulichen Eigenthümlichkeiten, der Vorhof und was sonst zum vollständigen Apparat der Basiliken gehört, erhalten sind. (Ein an den Verzierungen der Marmorschranken des Chores vorkommendes Monogramm deutet man mit Wahrscheinlichkeit auf einen Kardinalpriester Johannes, der am Schlusse des zehnten Jahrhunderts lebte. Vielleicht bezieht sich dasselbe nur auf eine Erneuung des Chores; möglicher Weise aber ist auch der ganze Kirchenbau erst aus dieser Zeit.) — Bei der Kirche S. Maria in Cosmedin (so genannt nach einem Platze in Constantinopel), die aus dem Ende des achten Jahrhunderts herrührt, deutet die bauliche Anlage ebenfalls auf jene Chor-Einrichtung. Ausserdem ist diese Kirche durch ihre dreischiffige Crypta merkwürdig, welche man für ein älteres Gotteshaus aus dem dritten Jahrhundert, das später durch die Hauptkirche überbaut sei, hält. — In die genannte Periode gehört auch die Kirche S. S. Vincenzio ed Anastasio alle tre fontane, ausserhalb der Stadt belegen, bei der, als eigenthümliche Ausnahme, statt der Säulen viereckige Pfeiler angewandt sind.

Das wichtigste unter den Gebäuden dieser späteren Zeit war die heutige Kirche S. Giovanni in Laterano (ursprünglich genannt: Basilica Constantiniana oder Lateranensis, dann B. Salvatoris, später B. Johannis Baptistä, auch Evangelistä, u. s. w.), die eigentliche Haupt- und Mutterkirche des Abendlandes. Sie war bereits von Constantin in dem lateranischen Palaste gegründet und später erweitert worden, am Ende des neunten Jahrhunderts jedoch bei einem Erdbeben zusammengestürzt; im Anfange des zehnten Jahrhunderts wurde sie neugebaut, fünfschiffig wie die Peters- und die Paulskirche, 318 Fuss lang. Nach manchen Bauveränderungen im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert wurde ihr Inneres im J. 1650 gänzlich umgewandelt. — Unter den Nebengebäuden dieser

Kirche ist für die gegenwärtige Periode besonders wichtig: das Baptisterium, ein achteckiger Bau, im Innern mit einer zwiefachen Säulenstellung von je acht Säulen übereinander, über den Säulenstellungen gerade Gebälke. Schon Constantin hatte hier ein Baptisterium errichtet; das vorhandene Gebäude soll in seiner unteren Hälfte aus dem fünften, in seiner oberen aus dem zwölften Jahrhundert herrühren. — In dem an die Kirche anstossenden Palast ward am Schlusse des achten Jahrhunderts, durch Leo III., ein grosses Triclinium erbaut; die Hauptnische desselben hatte sich bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erhalten, in welcher Zeit sie zu Grunde ging; ihr Andenken zu bewahren, wurde eine Copie derselben neu gebaut.

§. 7. Die Monumente von Ravenna.

Die politischen Verhältnisse hatten Ravenna [1] zum wichtigsten Orte Italiens, zunächst Rom, gemacht. Hier war (seit 404) die Residenz der abendländischen Kaiser; als an die Stelle des alten Kaiserreichs die Herrschaft der Ostgothen trat, wurde es (seit 493) der Sitz der Könige dieses Volkes; 540 fiel es in die Hände der Griechen, und es blieb fortan, bis in's achte Jahrhundert, der Sitz des Exarchen, welcher die Statthalterschaft über die griechischen Besitzungen in Italien führte.

Es ist bereits bemerkt, dass in Ravenna die beiden Bausysteme des christlichen Alterthums einander begegneten und von gleich bedeutender Wirkung waren. Im Allgemeinen erscheint zwar auch hier der Basilikenbau (und die mit ihm verwandten Motive bei Anlagen von anderer Art) als vorherrschend, doch findet man dabei eine Behandlung des Details, welche sich häufig als eine eigentlich byzantinische ankündigt; diese besteht namentlich in einer freieren Behandlung der Säulenform und in der Anwendung jenes keilförmigen Aufsatzes über dem Kapitäl der Säulen. Dann aber zeigt sich auch die unmittelbare und vollständige Aufnahme des byzantinischen Gewölbebaues. Zugleich sind die ravennatischen Monumente auch insofern für die kunsthistorische Betrachtung von besonderer Wichtigkeit, als sie sich im Allgemeinen ungleich reiner als etwa die römischen erhalten haben.

[1] Abbildungen der dortigen Monumente bei d'Agincourt. — Vergl. Schorn, in den Reisen in Italien seit 1822 von Thiersch, Schorn u. A. I, S. 384 ff. — Ein umfassendes Werk über die Monumente von Ravenna, dessen Erscheinung wir entgegensehen dürfen, bearbeitet Herr A. F. v. Quast.

Seinen ersten Glanz, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, verdankt Ravenna vornehmlich der Galla Placidia, Tochter des grossen Theodosius und Mutter Valentinians III., in deren Händen die Zügel der Regierung waren. Aus dem Anfange dieses Jahrhunderts rühren die Basiliken S. Agata und S. Giovanni Evangelista, aus der Mitte desselben die Basilika S. Francesco her. — Die alte Kathedrale von Ravenna war eine fünfschiffige Basilika und nur jenen drei Hauptkirchen Roms vergleichbar; sie soll bereits im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; in der Mitte des achtzehnten wurde sie von Grund aus neugebaut. — Das Baptisterium neben dieser Kathedrale (S. Giovanni in Fonte) soll ebenfalls schon im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; in der Mitte des fünften wurde dasselbe erneut. Dies Gebäude ist von eigenthümlicher Wichtigkeit, indem es in seinem Innern bereits wesentlich das Princip der byzantinischen Anlage erkennen lässt. Es ist ein achteckiger, mit einer Kuppel überwölbter Bau, zwar ohne Seitenumgänge, doch an den Wänden mit Arkaden geschmückt. In den acht Ecken stehen Säulen, in zwei Geschossen übereinander, durch grosse Halbkreisbögen verbunden; zwischen die Säulen des oberen Geschosses aber sind an jeder Wand noch zwei andre Säulen gestellt, welche unter sich und mit den Ecksäulen durch kleinere Bögen verbunden werden. So umfasst hier ein grösserer Bogen mehrere kleinere, was als ein neues architektonisches Element betrachtet werden muss, und was im späteren Mittelalter zu eigenthümlich bedeutsamen Resultaten gesteigert erscheint. — Endlich gehört hieher noch das Kirchlein S. S. Nazario e Celso, die Grabkapelle der Galla Placidia und ihrer Angehörigen. Es ist ein Gebäude von einfacher Kreuzform, ohne Seitengänge und Tribune, die Flügel des Kreuzes mit Tonnengewölben, der Mittelraum mit erhöhter Kuppel überwölbt.

Nicht minder wichtig sind die Monumente, welche zu Ravenna unter der Regierung des grossen Ostgothenköniges Theoderich (493—526) entstanden. Dahin gehören zunächst wiederum einige Basiliken: S. Teodoro (oder S. Spirito), die Basilika des Hercules (so genannt von einer Statue des Hercules, die einen Brunnen vor der Kirche schmückte, — von ihr ist nur eine Säulenstellung von acht Säulen erhalten), und die vorzüglich bedeutende Basilika S. Apollinare. Diesen Kirchen reiht sich ein zweites Baptisterium, S. Maria in Cosmedin genannt, an, ein kleines und nicht sonderlich merkwürdiges Bauwerk. — Von dem Palaste des Theodorich ist ein Theil, als Vorderseite des Franciscanerklosters bei S. Apollinare, erhalten; die Anordnung der Façade erinnert

lebhaft an Theile in Diocletian's Villa zu Salona. — Das interessanteste unter allen ravennatischen Monumenten dieser Zeit ist das, noch bei den Lebzeiten dieses Königes erbaute Mausoleum Theodorichs (die heutige Kirche S. Maria della Rotonda) ausserhalb der Stadt. Es ist eine, innen runde, ausserhalb zehneckige Kapelle, mit einer flachen Kuppel bedeckt und auf einem mächtigen, gleichfalls zehneckigen Unterbau ruhend; die vortretende Terrasse des letztern, in welchem das Gruftgewölbe befindlich ist, trug ohne Zweifel eine überwölbte Säulenstellung, welche das Mausoleum im Aeusseren umgab. Höchst merkwürdig ist die Behandlung der an diesem Gebäude vorkommenden architektonischen Gliederungen, vornehmlich des imponirenden Kranzgesimses und der Thür-Einfassungen, indem dieselben, von verdorbener römischer Form ausgehend, gleichwohl ein sehr eigenthümliches Gepräge gewinnen. Wenn im Allgemeinen schon die römische Form des architektonischen Gliedes (im Gegensatz gegen die original-griechische) durch den Gesammtcharakter des römischen Gewölbebaues bedingt wurde, so zeigt sich hier eine noch ungleich kräftigere und freiere Entwickelung desselben Verhältnisses, die hin und wieder sogar bereits an die Formenweise des späteren, romanischen Styles anklingt.[1] Es scheint nicht, dass man auch dies Element einem vermittelnden byzantinischen Einflusse beizumessen habe; vielmehr dürfte es unmittelbar mit der grossartig frischen Belebung, welche Theodorich aus dem schon fast abgestorbenen Geiste des römischen Volkes — freilich nur auf kurze Zeit — zu erwecken wusste, in Verbindung stehen. So ist auch die Technik an diesem Gebäude noch sehr gediegen, und als Zeugniss mechanischer Tüchtigkeit ist namentlich anzuführen, dass die ganze Kuppel aus Einem Felsblock gearbeitet ist.

Theodorichs Sorge für grossartige architektonische Unternehmungen beschränkte sich übrigens nicht auf Ravenna; noch in vielen Städten von Italien hat er Bedeutendes ausführen lassen, und man schreibt ihm auch ausserhalb Ravenna verschiedene Baureste zu. Die Erhaltung der alten Monumente von Rom liess er sich gleichfalls angelegen sein.

Aus der Zeit nach Theodorich sind in Ravenna vornehmlich zwei Bauwerke zu nennen. Das eine ist die Basilika S. Apollinare in Classe, eine Stunde Wegs von Ravenna entfernt, 549 vollendet. Diese Basilika hat drei Tribunen, die beiden Seitentribunen an den Enden der Seitenschiffe. — Das andre Gebäude ist die Kirche S. Vitale, vollendet im J. 547. Sie erscheint als ein

[1] Bei d'Agincourt, Taf. 18 der Architektur, ist dieser Charakter der genannten Gliederungen nicht entschieden genug wiedergegeben.

vollständiges Beispiel der eigentlich byzantinischen Architektur. Es ist ein achteckiger Bau von 107 Fuss Durchmesser. Innen steigen acht grosse Pfeiler empor, welche durch Halbkreisbögen verbunden werden und über denen, mit einer eigenthümlichen Uebergangs-Construction, die erhöhte Kuppel ruht. Zwischen den Pfeilern, mit Ausnahme des Zwischenraumes, welcher zur Altartribune führt, sind tribunen-ähnliche Nischen angeordnet, mit halbem Kuppelgewölbe, das von zwei übereinandergesetzten, offnen Säulenarkaden getragen wird. Die oberen Arkaden bilden eine Gallerie über dem Umgange, welcher sich hinter den Pfeilern umherzieht. Es ist dies letztere ganz dieselbe Anordnung, welche in der, um ein Weniges früheren Sophienkirche von Constantinopel sichtbar wird. Die Säulenkapitäle, die Aufsätze über denselben haben grossen Theils sehr eigenthümliche Formen und ein reiches, künstlich gearbeitetes Blätterornament.

§. 8. Monumente im übrigen Italien.

Von den Monumenten, die ausserhalb Rom und Ravenna in der Periode der altchristlichen Kunst errichtet wurden, sind die folgenden als die wichtigeren unter den erhaltenen anzuführen.

Zuerst das Baptisterium S. Maria maggiore zu Nocera (zwischen Neapel und Salerno), ein Rundbau, im Innern ein Kreis von 14 Säulenpaaren, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind und unmittelbar über diesen das Kuppelgewölbe tragen; hinter den Säulen ein ebenfalls überwölbter Umgang.[1] Die Kirche scheint den frühsten Zeiten altchristlicher Kunst anzugehören.

Später ist die Kirche S. Angelo zu Perugia. Ihrer ursprünglichen Anlage nach ist sie mit S. Stefano rotondo zu Rom zu vergleichen, indem auch sie aus einem zwiefachen Säulenkreise (der innere eigentlich sechzehneckig) besteht. Ueber den Säulenkapitälen bemerkt man wiederum jenen byzantisirenden Aufsatz. — Die Kirche S. Pietro de' Casinensi vor Perugia ist eine gewöhnliche Basilika (Chor und Queerschiff aus dem späteren Mittelalter).

Den späteren Bauten von Ravenna stehen einige Kirchen an der gegenüberliegenden istrischen Küste, die hier einzureihen sind, parallel. Vorzüglich bedeutend ist die Kathedrale von Parenzo, gegen das J. 542 gebaut. Ihre Details zeigen entschieden byzantinische Arbeit; sie hat drei Tribunen und einen von Portiken umgebenen Vorhof, an welchen, der Kirche gegenüber, ein einfaches achteckiges Baptisterium stösst[2]. — Sodann der Dom von Triest in seiner

[1] S. d'Agincourt, Arch., t. 10, no. 9. u. 10.

[2] S. d'Agincourt, Arch., t. 68. n. 7; t. 69, n. 11, 12; t. 73, n. 9.

ursprünglichen Anlage. Auch dies Gebäude war eine Basilika im byzantinischen Geschmack, mit drei Tribunen; es soll bereits aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts herrühren. Auf der einen Seite lag ein einfaches achteckiges Baptisterium, auf der andern eine viereckige Kapelle, ganz in byzantinischem Style erbaut, in der Mitte eine Kuppel auf vier Pfeilern, ebenfalls mit drei Tribunen. Diese Kapelle soll in der Mitte des sechsten Jahrhunderts errichtet sein. Im vierzehnten Jahrhundert wurden der Dom und die Kapelle in einem grösseren Ganzen vereinigt. [1]

Zu Lucca finden sich zwei Basiliken, von denen die eine, S. Frediano, in der zweiten Hälfte des siebenten, die andre, S. Michele, bald nach der Mitte des achten Jahrhunderts erbaut ist. [2] Sie fallen somit in die Zeit der Longobardenherrschaft, zeigen aber in ihrer ziemlich rohen Beschaffenheit, besonders an denjenigen Baustücken, die nicht (wie die Mehrzahl der Säulen in S. Frediano) von antiken Monumenten entnommen sind, den steigenden Verfall der Kunst. Charakteristisch ist es auch, dass hier jener byzantinisirende Aufsatz über den Kapitälen der Säulen nicht mehr gefunden wird. Das Aeussere beider Kirchen ist übrigens im zwölften Jahrhundert erneut worden; an der Kirche S. Frediano wurde in dieser Zeit die Tribune weggebrochen, an deren Stelle die Façade angelegt und auf der entgegengesetzten Seite eine neue Tribune erbaut.

Wie an den beiden eben genannten Kirchen ersichtlich ist, so gilt es im Allgemeinen als Regel, dass die unter longobardischer Herrschaft aufgeführten Bauten — im Gegensatz gegen die bunte Mannigfaltigkeit des byzantinischen Geschmackes — eine grosse Einfachheit und Rohheit des Details zeigen, dass dagegen die Masse der Mauer sich immer noch durch solides und tüchiges Handwerk auszeichnet. Doch wird von den Geschichtschreibern jener Zeit auch mancher Prachtanlagen gedacht, die immerhin auf einen gewissen Reichthum der Formenbildung schliessen lassen. Unter diesen werden der Palast und die Johanniskirche zu Monza, welche von der Königin Theudelinde am Schlusse des sechsten Jahrhunderts errichtet wurden, besonders gerühmt. Manche noch vorhandene Baureste bestätigen im Uebrigen das allgemeine Urtheil. [3] Als

[1] Kandler, im Archeografo Triestino, 1829, I, p. 131.

[2] *Cordero, dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda,* p. 217, 256.

[3] Näheres, von Gayee mitgetheilt, im Schorn'schen Kunstblatt, 1835. no. 53, f. — Die Kirche S. Michele zu Pavia, welche man gewöhnlich als den Grundtypus einer eigenthümlich longobardischen Baukunst betrachtet, gehört einer späteren Periode an. Vgl. unten Kap. XIII, A. §. 2, e.

einer der bedeutendsten Reste solcher Art ist der sogenannte **Palazzo delle Torri** zu **Turin** zu nennen. Es ist die Façade eines bedeutenden Gebäudes, welches mit dem der Porta nigra zu Trier eine grosse Achnlichkeit hat; wie dort, so zeigt sich auch hier noch ganz dasselbe Princip, welches im Aeusseren der römischen Theater und Amphitheater zur Anwendung gekommen war: Reihen von Bogenöffnungen, durch gräcisirende (hier Pilaster-) Architekturen umschlossen. Alles Detail aber erscheint hier in höchster Einfachheit und gänzlich unausgebildet. Man schreibt das Gebäude dem achten Jahrhundert zu. [1]

Die Kirche **SS. Apostoli** zu **Florenz**, in ihrer ursprünglichen Anlage eine einfache Basilika, gilt einigen als ein Gebäude des achten, Andern als ein, von Karl dem Grossen errichtetes Gebäude des neunten Jahrhunderts. [2]

§. 9. Die altchristliche Architektur in Frankreich, Deutschland und England.

Wie die nordischen Völkerschaften, welche in Italien eingedrungen waren, vornehmlich die Ostgothen und die Longobarden, die auf der Antike gegründete altchristliche Architektur zu der ihrigen machten, so geschah es auch bei den übrigen germanischen Nationen, welche, ausserhalb Italien, nach dem Gewirre der grossen Völkerwanderung neue Reiche gründeten. Theils fanden sie, wie besonders in Spanien, im südlichen Frankreich und Deutschland, ebenso bereits das Erbe einer antiken Cultur vor, theils wurden ihnen mit der christlichen Lehre auch die Formen, in denen diese Lehre sich bewegte, zugetragen.

Die Geschichtschreiber jener Zeit enthalten die Berichte von sehr zahlreichen Kirchenbauten und andern Bauunternehmungen, die im fränkischen Reiche, schon ehe Chlodwig (am Ende des fünften Jahrhunderts) das Christenthum angenommen, ausgeführt wurden; ebenso von denen, welche unter der Herrschaft der Westgothen in Spanien und unter der der Angelsachsen in England entstanden. Diese Berichte sind im Allgemeinen zwar wenig genügend, um uns ein anschauliches Bild von jenen Anlagen zu geben; indess enthalten sie doch mehrfach auch einige genauere Andeutungen. Zunächst ist der Umstand anzuführen, dass nicht selten des Stein-Materiales, aus welchem die Kirchenbauten gearbeitet wurden, gedacht wird, oder dass besondere Umstände hervorgehoben werden, welche die Voraussetzung eines solchen Materiales in sich einschliessen. Hierdurch wird im Allgemeinen

[1] *Cordero, a. a. O., p. 283.*
[2] *d'Agincourt, Arch., t. 25, n. 8, 9.*

wenigstens ein Grad von Cultur bezeichnet, welcher mit dem der gleichzeitig italienischen Architektur etwa auf gleicher Stufe stand; auch waren durch die Anwendung des Stein-Materiales mancherlei Besonderheiten der künstlerischen Ausschmückung (wie z. B. die Ausführung der, nicht selten genannten Musiv-Gemälde an den Wänden) bedingt. Minder bedeutende Gebäude (z. B. Wohnungen) sind ohne Zweifel zumeist aus dem bequemeren und im Norden damals leicht zugänglichen Materiale des Holzes erbaut gewesen; die monumentalen Bauwerke von Bedeutung werden in der Regel und im Wesentlichen aus Stein bestanden haben.[1] — Sodann geht aus verschiedenen, mehr oder weniger unmittelbaren Andeutungen hervor, dass die Hauptbauform der Kirchen die der Basilika war,[2] obgleich im Einzelnen auch Anlagen geschildert werden, welche den Einfluss des byzantinischen Princips (namentlich in einer Anordnung, die der von S. Vitale zu Ravenna ähnlich ist) verrathen. Des prächtigen Schmuckes der Kirchen wird häufig gedacht, auch des Umstandes, dass man, wie in Italien, das Material, besonders die kunstreich gebildeten Säulen, gern von antiken Bauten entnahm und nicht selten aus beträchlicher Entfernung herbeiführen liess.

Gleichwohl sind in den nordischen Ländern nicht gar viele Reste aus jener Periode der Architektur auf unsre Zeit gekommen. Die Mehrzahl derselben, die uns eine nähere Anschauung darbieten, findet sich in Frankreich, das wichtigste Bauwerk in Deutschland.

Die bedeutenden Kirchenbauten, die in Frankreich, zu Clermont und besonders zu Tours, bereits bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts ausgeführt wurden, kennen wir nur aus den

[1] Der Unterschied des Materials, vornehmlich was Holz und Stein anbetrifft, ist insofern allerdings nicht unwichtig, als die Anwendung des letzteren auf eine höhere Ausbildung der mechanischen Hülfsmittel, vornehmlich aber auf das Vorhandensein eines ernsteren monumentalen Sinnes, der sein Werk nicht nur für die gegenwärtigen Geschlechter, sondern auch für die zukünftigen gründet, schliessen lässt. Im eigentlich ästhetischen Bezuge ist dieser Unterschied jedoch von ziemlich geringer Bedeutung, so viel man auch in neuerer Zeit darauf Gewicht gelegt hat. Die altnorwegischen Holzkirchen, von denen später die Rede sein wird, lassen in ihrem Material eine künstlerische Ausbildung erkennen, welche der des Steinbaues zur Seite steht.

[2] Der Name „Basilika“ entscheidet übrigens bei den Schriftstellern des Mittelalters nichts in Rücksicht auf die Form, da er von ihnen für alle kirchlichen Anlagen gebraucht wird.

Berichten des Geschichtschreibers.[1] Unter den erhaltenen Werken sind zunächst einige Baureste in Betracht zu ziehen, die sich im Süden des Landes, und zwar in der Provence, befinden. Diese schliessen sich, was die geographische Lage und das Verhältniss zu den reichlich vorhandenen antiken Monumenten zur Genüge erklären, den italienischen Werken altchristlicher Architektur noch unmittelbar an. Unter ihnen sind besonders hervorzuheben: Ein Rundgebäude, vermuthlich ein Baptisterium, zu Riez, mit acht korinthischen Säulen im Inneren, die durch Bögen verbunden sind und eine Kuppel tragen, während der Umgang mit Kreuzgewölben bedeckt ist. — Die alte Kathedrale zu Vaison, eine Basilika (wie es scheint), die Details reich in spätrömischer Weise gebildet und zum Theil gewiss von antiken Gebäuden entnommen. — Das alte Baptisterium der Kathedrale von Aix, eine Rotunde mit acht antiken Säulen, und ein verdorben römisches Portal an derselben Kirche. — Ein ähnliches Portal an der Kathedrale von Avignon; u. a. m.[2]

Die eben genannten Bauten gehören ohne Zweifel den frühsten Zeiten altchristlicher Architektur an. Im westlichen und im nördlichen Frankreich sind einige andere Baureste erhalten, welche aus den folgenden Jahrhunderten herrühren und theils eine schlichtere Behandlungsweise, die mehr nur das Materielle der altrömischen Technik bewahrt, theils eine barbarisirte Umwandlung der römischen Dekorationsweise erkennen lassen.[3] Die Mehrzahl dieser Monumente findet sich im Poitou und besonders in Anjou. Vornehmlich interessant ist unter ihnen die kleine Kirche St. Jean zu Poitiers, die den Zeiten des sechsten Jahrhunderts anzugehören scheint. Sie hat im Inneren Arkaden mit Säulen, die wiederum noch von verschiedenen älteren Bauten entnommen sind; der Giebel des Gebäudes zeigt einen bunten Schmuck, in welchem die Formen der Antike aufs willkührlichste durcheinander gewürfelt erscheinen. — Die alten Theile der Kirche St. Eusèbe zu Gennes, in der Gegend von Saumur, der von Savenières unfern von Angers, besonders die der Kirche St. Martin zu Angers (aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts), u. a. m. erscheinen dagegen in jener schlichteren Behandlung. —

Ebenso im nördlichen Frankreich u. a. die, jetzt zum Theil zerstörte alte Kathedrale Basse-Oeuvre zu Beauvais, die

[1] Gregor von Tours, II, 14. ff.

[2] Abbildungen dieser provenzalischen Architekturen s. bei *A. de Laborde, les monumens de la France.*

[3] Vgl. besonders: *de Caumont, histoire sommaire de l'architecture au moyen âge, p. 46, ff.*

aus dem achten Jahrhundert herrührte und im Innern Arkaden mit viereckigen Pfeilern hatte. — Höchst bedeutend und umfassend waren die Anlagen des Klosters Fontanellum (St. Vandrille, unfern von Rouen.[1] Schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts waren hier drei Kirchen gegründet worden, von denen die bedeutendste, die des h. Petrus, als eine fünfschiffige Basilika zu betrachten sein dürfte. Eine Reihe anderer Kirchen folgte dieser im Laufe des achten Jahrhunderts. Im Anfange des neunten Jahrhunderts, unter dem Abte Ansigis, wurden die grossartigsten Bauten für die Zwecke des Klosterlebens gegründet und durch sie die Menge der hier vorhandenen Gebäude zu einem überaus mächtigen Ganzen zusammengefasst und abgerundet. Es scheint aber, dass von all diesen Anlagen nichts auf unsre Zeit gekommen ist.

Die Regierungszeit Karls des Grossen (768—814), in die bereits einige der ebengenannten Bauten fallen, bildet die eigentliche Glanzperiode der Architektur im fränkischen Reiche. Karl hatte die Bedeutsamkeit der Kunst mit grossartigem Sinne erfasst und war eifrig bemüht, dem kirchlichen, wie dem fürstlichen und dem gesammten öffentlichen Leben durch sie — nach den Mitteln, welche seine Zeit ihm darbot — eine höhere Würde zu verleihen. Vor allen Orten erfreute sich Aachen, seine Haupt-Residenz, des glänzendsten Schmuckes; diese Stadt ward durch ihn, wie seine Zeitgenossen sich ausdrücken: ein zweites Rom, und erhielt als solches ein Forum, Theater, Thermen, Wasserleitungen u. s. w., von deren äusserer Beschaffenheit wir freilich nichts Näheres wissen. Karl erbaute ebendaselbst als seine Wohnung einen prachtvollen Palast und, mit diesem durch einen Porticus verbunden, die, der h. Jungfrau geweihte Münsterkirche, in den Jahren von 796 bis 804. Den Bau der Münsterkirche leitete der ebengenannte Ansigis, Abt von St. Vandrille. Dies Gebäude steht noch gegenwärtig aufrecht und bildet, wie bereits angedeutet, das vorzüglichste Beispiel altchristlicher Architektur diesseit der Alpen.[2] Manche Eigenthümlichkeiten des Entwurfes, sowie die Energie der Anlage im Allgemeinen, erscheinen an diesem Bau sehr bemerkenswerth; die technische Construction aber, und mehr noch die künstlerische Ausführung bezeugen den neuen und tieferen Verfall der Kunst, der seit jenem ersten Aufschwunge der altchristlichen

[1] Ausführliche Nachrichten in den *Gestis abbatum fontanellensium.* — Vgl. *E. H. Langlois, essay hist. et descr. sur l'Abbaye de Fontenelle ou de St. Wandrille.*

[2] Vgl. besonders: F. Mertens, über die Karolingische Kaiser-Kapelle zu Aachen, in Försters Allg. Bauzeitung, Jahrgang 1840, S. 135.

Architektur im fünften und sechsten Jahrhundert bereits eingetreten war. Das Allgemeine des Planes lässt eine Nachahmung der Kirche S. Vitale in Ravenna erkennen. Es ist ein Octogon von etwa 48 Fuss Durchmesser, umgeben von einem sechszehnseitigen Umgange; das Octogon wird durch starke Pfeiler gebildet, über denen sich die den Mittelraum überdeckende achteckige Kuppel erhebt. Doch sind hier nicht, wie in S. Vitale, Nischen zwischen den Pfeilern angeordnet. Der Umgang ist mit niedrigen Kreuzgewölben bedekt, welche sich durch starke Bögen, von Pfeiler zu Pfeiler, gegen den Mittelraum öffnen. Ueber dem Umgang ist eine hohe Gallerie, auf eigenthümliche Weise durch schrägliegende Tonnengewölbe bedeckt, welche eine Art Widerlage gegen den Druck des mittleren Kuppelgewölbes bilden. Die hohen Bogenöffnungen vor der Gallerie, zwischen den Pfeilern des Octogons, waren mit zwiefachen Säulenstellungen ausgesetzt, die unteren derselben ein grades Gebälk und in der Mitte einen Bogen tragend, die oberen unmittelbar (nur mit einem kleinen cubischen Aufsatz versehen) gegen die grosse Bogenwölbung anstossend. Diese letztere Anordnung erscheint natürlich äusserst roh und unkünstlerisch. Uebrigens bildeten diese Säulen, die man aus weiter Ferne, aus Rom und Ravenna, zumeist von antiken Bauten, herbeigeholt hatte, den vorzüglichsten architektonischen Schmuck der Anlage; bei der französischen Occupation am Ende des vorigen Jahrhunderts wurden sie herausgebrochen und nach Paris entführt; die schönsten von ihnen liess man, als Frankreich seinen grossen Kunstraub herauszugeben genöthiget ward, in der Antiken-Gallerie des Louvre zurück; die übrigen wurden zurückerstattet, aber bis heute nicht wieder aufgestellt. Ueber den grossen Bögen der Gallerie erhebt sich ein achteckiger Tambour mit Fensteröffnungen, auf welchem sodann die Kuppel ruht. Am Aeusseren des Tambours, auf seinen Ecken, sind Pilaster von römischer Form angeordnet, jedoch so stark vorspringend, dass sie bereits als ein Vorbild der Strebepfeiler des späteren Mittelalters erscheinen. — Im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ward der Tambour im Aeusseren durch eine kleine Arkaden-Gallerie und durch Giebelaufsätze erhöht; das gegenwärtige, halb-indische Kuppeldach rührt aus der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts her. Mancherlei grössere und kleinere Anbauten reihten sich im Verlauf des Mittelalters und der modernen Zeit der Münsterkirche an; der bedeutendste Anbau ist der im vierzehnten Jahrhundert ausgeführte hohe Chor. — Im übrigen war die Münsterkirche schon von Karl dem Grossen auch durch anderweitigen reichen Schmuck ausgezeichnet

worden. Dahin gehören vornehmlich die Bronzewerke, die sich noch bis auf unsre Zeit erhalten haben; es sind drei Paar einfacher Bronzethüren (für den Haupteingang und für Seiteneingänge) und vornehmlich die Bronzegitter vor den unteren Säulen der Gallerie, welche letztere kunstreich, theils im römischen, theils im byzantinischen Style gearbeitet sind. — In einem Gewölbe unter der Kirche war Karls Leichnahm, auf goldenem Stuhle sitzend, beigesetzt worden.

Ausser dem Palaste zu Aachen hatte Karl der Grosse noch eine bedeutende Anzahl von Palästen und Villen an verschiedenen Orten seines Reiches erbaut. Vorzüglich berühmt war unter diesen der Palast von Ingelheim am Rhein, unterhalb Mainz, zu dessen reicher Säulenpracht wiederum Rom und Ravenna hatten beisteuern müssen. Doch ist hiervon nichts erhalten. — Ein andrer der vorzüglichsten Paläste war der zu Nymwegen. Hier hat sich ein sechszehneckiges Baptysterium, ganz von der Form der Münsterkirche zu Aachen, erhalten, das man für einen Theil dieses Palastes hält. [1] —. Als ein zweites Nachbild der Münsterkirche von Aachen erscheint die Kirche zu Ottmarsheim im Elsass. [2] Auch diese schreibt man dem neunten Jahrhundert zu. Doch haben die Säulenstellungen von der Gallerie hier bereits ein romanisches Gepräge und scheinen eher auf das eilfte Jahrhundert zu deuten (1060 wurde das daneben befindliche Frauenkloster erbaut). Es dürfte indess zu untersuchen sein, ob diese Säulen nicht vielleicht in der ebengenannten Periode erst hinzugefügt sind.

Im Uebrigen besitzt Deutschland nur sehr wenig Baureste aus der Zeit der altchristlichen Architektur. Zu diesen gehört die Crypta der Kirche S. Michael zu Fulda, ein kleines niedriges kreisrundes Grabgewölbe, in der Mitte von einer äusserst rohen und plumpen jonischen Säule gestützt, durch eine Mauer mit Thüren von einem ebenfalls gewölbten Umgange, der in einzelne Kammern zerfällt, abgetrennt. Die Kirche wurde im Anfange des neunten Jahrhunderts gebaut und 822 eingeweiht; der Oberbau gehört indess einer Erneuung vom Ende des eilften Jahrhunderts an. — Vielleicht noch älter als jene Crypta ist die alte Kapelle (der sog. Heidentempel) zu Regensburg, ein kleiner oblonger Raum mit Nischen rings an den Wänden. — Auch die Crypta der Wipertikirche bei Quedlinburg hat noch das Gepräge dieser

[1] v. Lassaulx, die Mathiaskapelle bei Kobern, S. 64.

[2] *Schöpflinus, Alsatia illustrata, t. XI, p. 504*, (wo das Gebäude zwar noch als römischer Tempel gilt). Vgl. *Golbéry, antiquités de l'Alsace, I. pl. 40, p. 121.*

Periode. Ihre Säulenstellungen tragen sogar noch gerade Gebälke und darüber Tonnengewölbe zur Bedeckung der Räume; auch findet sich hier wiederum noch ein schlichtes jonisches Kapitäl. Dabei erscheint die ganze Anlage höchst roh. Indess gehört dieser Bau vielleicht schon in das zehnte Jahrhundert.[1] — Die interessante und zierliche Vorhalle des Klosters Lorsch, zwischen Darmstadt und Mannheim, welche man der Zeit Karls des Grossen zuschreibt, dürfte richtiger in das zwölfte Jahrhundert zu setzen sein. Ich komme weiter unten auf dies Gebäude zurück.

Zu den wichtigeren deutschen Bauanlagen des neunten Jahrhunderts gehörte der Neubau des Klosters St. Gallen in der Schweiz, der in dieser Periode in sehr stattlicher und ausgedehnter Weise ausgeführt ward. Die Hauptkirche wurde von 830 bis 835 gebaut. Zwar hat sich von dieser, wie von den übrigen alten Bauten von St. Gallen nichts erhalten, doch bewahrt die dortige Bibliothek noch den grossen und ausführlichen, auf Pergament gezeichneten Original-Plan, welcher, wie es scheint, von einem der Hof-Architekten Kaiser Ludwigs des Frommen gefertigt und dem damaligen Abte von St. Gallen zur Versinnlichung der Gesammt-Anlage übersandt war.[2] Ob der Bau genau nach diesem Plane eingerichtet worden, wissen wir nicht; gerade aber der Umstand, dass er nicht an Ort und Stelle entworfen wurde, dass er somit das Ideal einer solchen Anlage, ein Bild des damals herrschenden Systems, enthält, giebt ihm seinen vorzüglichsten Werth. Die Hauptkirche erscheint als eine Basilika, doch mit manchen Eigenthümlichkeiten der Anlage, die wiederum eine weichere Ausbildung des kirchlichen Ritus erkennen lassen. Sie hat zwei Tribunen (an jeder Schmalseite des mittleren Langschiffes eine), beide mit einem breiten Umgange umgeben. Der Raum vor der einen Tribune, welcher den Hauptaltar enthält, ist durch eine beträchliche Anzahl von Stufen erhöht; unter ihm ist die Crypta angeordnet. Vor diesen Stufen ist der Hauptchor, an dessen vorderen Schranken

[1] F. Ranke und F. Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. S. 95, Taf. 6.

[2] Eine verkleinerte und nicht ganz genaue Copie dieses Planes findet sich bei *Mabillon, annales ordinis S. Benedicti II., p. 571.* Bei dem unschätzbaren Werthe des Originales könnte der Architekturgeschichte ein grosser Dienst geleistet werden, wenn man ein genaues Facsimile desselben herausgäbe; auch dürfte eine gelehrte Erklärung aller auf diesem Plane enthaltenen Einzelheiten sehr geeignet sein, über die klösterlichen Anlagen, und über die ganze Gestaltung des Klosterlebens jener Zeit, ein so erfreuliches wie wünschenswerthes Licht zu verbreiten.

zwei Ambonen (Kanzeln) vortreten; noch weiter vor, im Mittelschiff, steht frei eine grosse dritte Kanzel von runder Form die eigentliche Predigtkanzel. Vor der zweiten Tribune ist ein zweiter Chor angedeutet und vor diesem, der Predigtkanzel entsprechend, die Taufe; zwischen beiden stehen noch zwei Altäre. Durch alle diese Einrichtungen wird das Mittelschiff ebenso ausgefüllt, wie auch die Seitenschiffe durch Reihen von Altären. Die eigenthümliche Anordnung zweier Chöre und, ihnen entsprechend, zweier Tribunen, die in der späteren Architektur des Mittelalters zu manchen bedeutsamen Erfolgen führen sollte, scheint hier vornehmlich darin zu beruhen, dass die psallirenden Mönche sich zu jener Zeit in zwei Abtheilungen zu trennen pflegten, welche wechselsweise die kirchlichen Gesänge ausführten; an der Spitze des einen stand der Abt, an der Spitze des andern der Prior. Solcher Einrichtung gemäss werden denn auch räumlich der Chor des Priors als der minder bedeutende und der Chor des Abtes als der Haupt-Chor unterschieden. [1]

In England ist, so viel wir wissen, kein bemerkenswerthes Gebäude erhalten, welches das Gepräge der altchristlichen Architektur trägt. Die sehr zahlreichen und zum Theil sehr prachtvollen Bauten, die hier in dieser Periode, vornehmlich im siebenten und achten Jahrhundert, unter der Herrschaft der Angelsachsen ausgeführt wurden, sind grösstentheils ohne Zweifel in den verheerenden Dänenkriegen, welche die alte Blüthe des Landes zerstörten, die Reste derselben bei den Neubauten der folgenden Perioden untergegangen. Die Berichte der Schriftsteller lassen uns auch hier nicht selten den Basilikenbau erkennen; zuweilen wird ausdrücklich der „römischen Bauweise" gedacht, in welcher man die Kirchen aufgeführt habe. Mehrfach treten auch besondre Eigenthümlichkeiten der Anlage hervor. So scheint die, um 675 gebaute Kirche zu Abbendon bereits zwei Tribunen, gleich der von St. Gallen, gehabt zu haben. Die ausführlichen Schilderungen der im Jahre 674 erbauten glänzenden Kathedrale von Hexham in Northumberland lassen ziemlich deutlich eine Anlage erkennen, welche wiederum der von S. Vitale zu Ravenna entspricht. Ebenso auch die der Peterskirche zu York, wenigstens des Neubaues derselben, welcher nach einem Brande im Jahre 741 begonnen und 780 beendet ward. [2]

[1] S. das Glossar von Ducange, *s. v. Chorus.*

[2] Vgl. *J. Bentham's historical remarks on the saxon churches*, in den *Essays on gothic architecture, p. 1. ff.*, wobei die bezüglichen Stellen der Geschichtschreiber angeführt sind.

Der Untergang all dieser angelsächsischen Bauten ist für die Geschichte der Kunst ein um so grösserer Verlust, als wir nicht ohne Grund voraussetzen dürfen, dass sie nicht bloss im Allgemeinen Zeugnisse waren für die Ausbildung und Ausbreitung der altchristlichen Architektur, sondern dass sich an ihnen zugleich gewisse Eigenthümlichkeiten in der besonderen Behandlung entwickelt hatten, welche als der erste Beginn des romanischen Baustyles aufzufassen sein dürften. Wir sind berechtigt, diess aus den Miniaturmalereien, welche die angelsächsischen Manuscripte des siebenten und der nächsten Jahrhunderte (sowie die unter angelsächsischem Einflusse gearbeiteten fränkischen) schmücken, zu schliessen. Wie in diesen die Gestalten der altchristlichen Kunst auf eine eigenthümliche, zwar barbarische, aber doch sehr consequent durchgebildete Weise umgewandelt erscheinen, ebenso eigenthümlich sind hier auch die Formen des Ornamentes gezeichnet: kunstreich in einander geschlungenes Gerinnsel und phantastische Thierbildungen, Alles scharf und fein gezeichnet und mit grellen Farben bemalt. In derselben Weise sind sodann auch die Architekturen dargestellt, welche häufig die Einfassungen der Blätter bilden; an ihnen erscheinen die Kapitäle und Basen der Säulen nicht selten ganz aus solchen phantastischen Thiergestalten zusammengesetzt.[1] Ohne Zweifel wird eine solche Weise der Dekoration nicht vereinzelt nur bei diesen bildlichen Darstellungen der Architektur, sondern auch bei den wirklichen Bauwerken angewandt worden sein. Es erinnert aber diese ganze Behandlungsweise ziemlich deutlich an jene Ornamentik, welche an den späteren Denkmälern des nordeuropäischen, namentlich des germanischen Alterthums sichtbar wird, und wir haben sie unbedingt als den ersten Versuch zu betrachten, den nationellen Sinn auch bei den, aus der Fremde herübergetragenen Formen geltend zu machen.

Von altchrislichen Gebäuden in Spanien ist ebenfalls nichts bekannt; von den bedeutenden Bauten namentlich; welche in dieser Periode zu Toledo, der Hauptresidenz der westgothischen Könige, errichtet wurden, hat sich nichts erhalten.

§. 10. Römisch-christliche Architektur im Orient.

Der byzantinische Baustyl entwickelte sich, wie bereits bemerkt, erst im fünften, in seiner vollen Eigenthümlichkeit sogar erst im sechsten Jahrhundert. Es darf somit nicht befremden, wenn die ersten christlichen Bauunternehmungen im oströmischen Reiche, von

[1] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, an den bezüglichen Stellen.

denen wir nähere Kunde haben, uns den einfachen Basilikenbau, nach der Weise des römischen Christenthums, sowie die anderweitigen, hiemit übereinstimmenden Formen zeigen, und wenn auch in späteren Zeiten einfache Basiliken neben den eigentlich byzantinischen Anlagen erscheinen.

So waren ohne Zweifel zunächst die Anlagen beschaffen, die in diesen Gegenden zur Zeit Constantin's ausgeführt wurden. Die wichtigsten Kirchen, welche er in Constantinopel anlegte, werden als die der heiligen Weisheit (S. Sophia), des heiligen Friedens und der heiligen Kraft benannt. Die erste von diesen wurde bereits von seinem Sohne Constantius, um das J. 360, beträchtlich erweitert; sie hatte eine hölzerne Decke, was auf die Basiliken-Anlage zu deuten scheint. Diese Decke brannte im J. 404 ab, und statt ihrer ward unter Theodosius II., durch den Baumeister Rufinus, ein Tonnengewölbe über die Kirche gelegt; auch in solcher Bauveränderung dürfen wir, wie es scheint, noch immer mehr eine Nachwirkung des altrömischen, als den Beginn des byzantinischen Princips voraussetzen und dabei etwa an die Nachahmung von Bauten, wie Hadrians Tempel der Venus und Roma, denken.

Vorzüglicher Theilnahme erfreuten sich bereits unter Constantin die heiligen Orte des gelobten Landes; die vorzüglichsten Bauten, welche zur Verherrlichung derselben errichtet wurden, schreibt man der Mutter des Kaisers, der h. Helena, zu. Unter diesen ist zunächst die grosse Kirche zu Bethlehem zu nennen, in deren Crypta die Grotte, in welcher der Heiland geboren ward, eingeschlossen ist. [1] Das Gebäude, noch gegenwärtig aufrecht stehend, bildet eine mächtige fünfschiffige Basilika mit einfach römischen Säulen und geraden Gebälken, ähnlich der alten Peterskirche von Rom; an jeden Flügel des Queerschiffes lehnt eine grosse Tribune, ähnlich der des Hauptschiffes, an. Diese letztere Anordnung scheint auf einen Einfluss byzantinischer Einrichtungen zu deuten; sie mag aber auch als eine später erfolgte Veränderung des Baues zu betrachten sein. — Sodann die Kirche des h. Grabes auf dem Calvarienberge zu Jerusalem. Diese war von der Kaiserin Helena erbaut, nachmals jedoch mehrfach hergestellt und durch Anbauten erweitert worden; ein umfassender Neubau fand namentlich nach der Mitte des eilften Jahrhunderts statt. Soweit wir die Beschaffenheit der Kirche vor ihrem letzten grossen Brande im

[1] Grundriss bei Pococke, Beschreibung des Morgenlandes, II, Taf. 4, T. — Richtiger bei *Cassas, Voyage pitt. en Syrie.* — Innere Ansicht bei Forbin, Reise nach d. Morgenlande, Taf. 20.

J. 1808 kennen, waren an ihr besonders zwei Haupttheile zu unterscheiden: der sogenannte griechische Chor in den Formen des romanischen Baustyles und unbedenklich das Resultat des zuletzt genannten Neubaues, — und die eigentliche h. Grabkirche, von älterer Form und ohne Zweifel, wenn auch nicht dem Zeitalter Constantins selbst, so doch den nächstfolgenden Jahrhunderten angehörig. Dies ist eine Rotunde, mit einer zwiefachen Stellung von Säulen und Pfeilern übereinander, von denen die obere eine Gallerie bildet.[1] — Das Kloster auf dem Berge Sinai soll ebenfalls von der Helena gegründet worden sein; die grosse Kirche der Verklärung ist, zufolge der darin vorhandenen Inschriften und bildlichen Darstellungen, ein Werk aus der Zeit des Justinian (sechstes Jahrhundert). Es ist eine einfache Basilika.[2]

Auch die koptischen Kirchen in Aegypten und Nubien haben insgemein die einfache Basilikenform. Einzelne tragen ein hochalterthümliches Gepräge und deuten somit auf die frühsten Zeiten des Christenthums zurück; andre zeigen in ihren Details bereits die Einflüsse des mittelalterlichen (romanisch-arabischen) Styles.[3] —

§. 11. Die Sophienkirche von Constantinopel und andre Bauten des byzantinischen Styles im Orient.

Die unter Constantin gegründete und nachmals erweiterte und erneute Sophienkirche zu Constantinopel war im J. 530 wiederum ein Raub der Flammen geworden. Jetzt ordnete Kaiser Justinian den Neubau derselben nach einem noch erweiterten und wesentlich abweichenden Plan an, und diese neue Sophienkirche war das Gebäude, an welchem sich der eigentlich byzantinische Baustyl, wenn auch nicht in seiner ersten, so doch in seiner umfassendsten und vorzüglichst charakteristischen Gestalt ausbildete.[4] Die Ehre der Begründung und grossartigsten Darstellung des neuen architektonischen Systemes gebührt dem „erfindungsreichen“

[1] Vgl. Pococke, a. a. O. — *Reizen van Cornelius de Bruyn*, t. 145 ff. — U. a. m.

[2] Pococke, I. T. 56.

[3] Eine alterthümliche koptische Basilika, mit geradem Gebälk über den Säulen, bei Pococke, I, T. 71. — Zwei spätere bei Gau, Neuentdeckte Alterthümer von Nubien, t. 53.

[4] Ueber die Sophienkirche und die andern Bauten byzantinischen Styles vgl. meinen Aufsatz im Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1833, no. 47, wobei die näheren Quellen-Angaben. — Abbildungen u. a. bei d'Agincourt, Arch. t. 26, n. 1, 2; t. 27, n. 12, 13; t. 67, n. 4; t. 69, n. 9, 10. — An gründlichen Aufnahmen der Sophienkirche wie der anderweitigen byzantinischen Bauten von Bedeutung fehlt es noch immer.

Baumeister Anthemius von Tralles; als sein Gehülfe wird Isidorus von Milet genannt, auch wird ausser diesen der Baumeister Ignatius angeführt. Im J. 537 bereits war dieser Bau vollendet. Nach wenigen Jahren stürzte bei einem Erdbeben die Kuppel ein; Justinian ordnete indess unverzüglich eine Wiederherstellung des Gebäudes an, welche im fünften Jahre nach dem Einsturz vollendet ward. So steht die Kirche noch heute da; nur einzelne Restaurationen hat sie unter den folgenden Kaisern, nur geringe Abänderungen seit ihrer Umwandlung in eine Moschee erlitten.

Was die Anordnung des Planes betrifft, so ist zunächst die Grundlage der älteren Basilikenform allerdings noch zu erkennen. Das Ganze ist ein viereckiger Raum von etwa 250 Fuss Länge und 228 Fuss Breite, der Länge nach in drei Schiffe geschieden, am Ende des breitern Mittelschiffes die Tribune. Die Anwendung jenes Systemes der Kuppelwölbungen, und zwar eine sehr complicirte Anwendung desselben, hat aber der gesammten Erscheinung des Gebäudes ein wesentlich abweichendes Gepräge gegeben. Vier Pfeiler in der Mitte des Gebäudes, einen quadratischen Raum in der Breite des Mittelschiffes bezeichnend und durch starke Halbkreisbögen verbunden, tragen eine Kuppel von 108 Fuss Durchmesser, welche im weiten, doch nicht sehr erhabenen Bogen über der ganzen Anlage emporsteigt. Nach der Altartribune und nach dem Eingange zu, schliessen sich diesem Mittelraume zwei andre an, deren Grundriss im Halbkreise gebildet ist und die mit Halbkuppeln überdeckt sind. Auch diese Halbkuppeln ruhen auf Bögen und Pfeilern. Zwischen den letzteren sind auf der Altarseite drei Nischen angebracht, von denen die mittlere und grössere die Tribune ausmacht; die Halbkuppeln dieser drei Nischen schneiden in das Gewölbe jener grösseren Halbkuppel ein, ähnlich wie sich die letztere an den Bogen unter der Mittelkuppel anlehnt. Die Nischen zu den Seiten der Altartribune werden jedoch nicht durch Wände, sondern (wie die Nischen in S. Vitale zu Ravenna) durch Säulen-Arkaden, in zwei Reihen übereinander, gebildet. Die Einrichtung auf der Eingangsseite ist ganz ähnlich, nur mit der Ausnahme, dass hier statt der Altartribune eine gerade abschliessende Wand mit dem Hauptportale angeordnet ist. Nach den Seitenschiffen zu sind die grossen Bögen des Mittelraumes durch drei Reihen von Arkaden und über diesen durch eine, von Fenstern durchbrochene Wand ausgefüllt. Jedes der beiden Seitenschiffe zerfällt, durch die Widerlagen der vier Pfeiler des Mittelraumes, welche sich bis über die Seitenmauern des Gebäudes hinaus erstrecken, in drei Haupttheile, mit Gewölben bedeckt, die von Säulen getragen werden.

Vor der Eingangsseite zieht sich eine schmale Vorhalle (ein Narthex) hin. Die Seitenschiffe und die Vorhalle sind verhältnissmässig niedrig; über ihnen läuft eine Gallerie rings um das Gebäude (mit Ausschluss der Altartribune), welche sich durch die erwähnten oberen Reihen der Säulen-Arkaden nach dem grossen Raume des Mittelschiffes öffnet. Auch diese Gallerie ist mit Gewölben, in den vier Eckräumen mit kleinen Kuppeln, bedeckt. — Das ganze Innere war durchaus mit den kostbarsten Stoffen bekleidet; die dekorirenden Details der Architektur, namentlich die Säulenkapitäle, sind frei und in mannigfaltigen Mustern gebildet.

Ueber die liturgische Bedeutung einiger der inneren Räume der Sophienkirche ist das Folgende zu bemerken. Die Altartribune (in etwas verlängertem Halbkreise gebildet) war das Allerheiligste (das Hierateion oder Adyton); sie enthielt an ihrer Rundwand, wie gewöhnlich, den Sitz der Priester (den Synthronos), vor welchem der prächtige Hauptaltar stand; reiche Silberschranken, deren Thüren durch Teppiche verhängt waren, verwehrten dem Volke den Blick ins Allerheiligste. Der Raum vor diesem bis zu dem quadratischen Mittelraume war um eine Stufe erhöht und hatte eine ähnliche Bestimmung wie der Chor der römischen Basilika; er führte den Namen der Solea. Auf der Stufe der Solea, in der Mitte, erhub sich die Kanzel. Die beiden Nischen zu den Seiten der Altartribune gehörten mit zu dem Raume der Solea; die eine, Prothesis genannt, diente zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andre, Diaconicon, zu den Lectionen der Diaconen nach vollbrachter Messe. Durch sie ward somit eine reichere Gestaltung des Altardienstes bezweckt; sie kehren von hier ab, als eigentliche Seitentribunen, fast regelmässig in den byzantinischen Bauanlagen wieder und gehen auch, wie bereits bemerkt, auf occidentalische Bauanlagen über. Die Gallerieen über den Seitenschiffen, zunächst ebenfalls ein Element des byzantinischen Kirchengebäudes, waren ausschliesslich zum gesonderten Aufenthalt der Weiber bestimmt.

Vor der Eingangsseite der Sophienkirche befand sich ein viereckiger, von Portiken umgebener Vorhof; in seiner Mitte stand ein prächtiger Springbrunnen, von Löwen getragen, aus deren Mäulern das Wasser strömte. Andre Portiken zogen sich auf den andern Seiten des Gebäudes hin; wir werden in der Voraussetzung nicht irren, dass diese Portiken, obgleich sie keinen integrirenden Theil des Gebäudes ausmachten, vielmehr demselben nur angelehnt waren, für einen stattlichen Eindruck des Aeusseren wesentlich wirksam waren. Darüber bauten sich sodann die oberen Theile der Kirche, mit ihren Kuppeln und Halbkuppeln, malerisch empor.

Auch jene frei abschliessende Form des Halbkreisbogens zeigt sich hier bereits; an den Bögen nemlich, welche zu den Seiten unter der Halbkuppel von einer mit Fenstern durchbrochenen Wand ausgefüllt werden, und ebenso an dem Bogen über der Eingangsseite, welcher dem Bogen der gegenüberstehenden Altartribune entspricht. — Uebrigens erscheint die Hauptkuppel, wie im Innern, so auch im Aeussern noch verhältnissmässig flach, hierin noch den Ursprung aus dem antiken Kuppelbau (wie bei dem Pantheon in Rom) bekundend. Diese Form dient aber wesentlich dazu, der Masse des Gebäudes etwas Gedrücktes, Breites und Schweres zu geben, und dies um so mehr, als jenes ganze complicirte Kuppelsystem keineswegs auf ein lebenvolles Emporsteigen der Haupttheile aus den Nebentheilen berechnet war. Später wurden die Kuppeln höher construirt, was allerdings nicht ohne Wirkung bleiben, gleichwohl den Charakter der Gesammtanlage nicht wesentlich ändern konnte.

Der glänzende Erfolg dieses neuen und in seiner mechanischen Combination immerhin höchst anerkennungswerthen Bausystemes, welcher sich an der Sophienkirche kund gab, riss die Zeitgenossen zur lebhaftesten Bewunderung hin. Als das Zeugniss solcher Stimmung ist es hier wohl am Ort, einige Verse aus dem Gedicht des Paulus Silentiarius über die Sophienkirche, [1] welches dieselbe in einer, freilich von byzantinischem Bombast nicht freien Weise schildert, anzuführen. Sie lauten in deutscher Uebersetzung:

Aber kränze du nun, ehrwürdige Roma, [2] den Kaiser,
Ihn den Lebenerhalter, das Ziel unsterblicher Hymnen;
Nicht, weil er nun dein Joch auflegte den Völkern der Erde,
Nicht, weil er deinem Gebiet unendliche Grenzen gesteckt hat
Jenseit äusserster Wälder und rollender Wogen des Meeres:
Nein, weil er dir im Schooss einen unermesslichen Tempel
Gründend, herrlicher dich als die thymbrische Roma gemacht hat.
Fort nun! fort mit dem Ruhme des capitolinischen Berges!
Denn mein Kaiser erschuf ein so viel grösseres Wunder,
So viel Gott, der lebend'ge, gewaltiger ist als ein Steinbild!

So ward die Sophienkirche der Stolz und das Vorbild der byzantinischen Architektur. Schon unter Justinian wurden andre ähnliche Bauten aufgeführt. Als solche sind zunächst die Apostelkirche in Constantinopel und die Kirche des Evangelisten Johannes in Ephesus zu nennen. Sodann, ebenfalls durch Justinian gebaut, die Kirche der HH. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Die letztere, die auch den Namen der kleinen Sophienkirche

[1] *Pauli Sil. descriptio magnae ecclesiae* (im *Corpus hist. Byz.*).
[2] Constantinopel.

führt, und die ebenfalls noch gegenwärtig vorhanden ist, ist als ein Mittelglied zwischen der Kirche S. Vitale in Ravenna und der grossen Sophienkirche zu betrachten. In ihrer äusseren Umfassung viereckig, bildet sie in der Mitte ein Achteck, über dessen acht Pfeilern die Hauptkuppel ruht. — Eine verwandte Anlage zeigen u. a. auch die Ruinen der Kirche des h. Simon Stylites in Syrien, zwischen Aleppo und Antiochia belegen, welche gleichfalls dem sechsten Jahrhundert anzugehören scheinen. Hier wird ein mittlerer Raum wiederum durch eine achteckige Pfeilerstellung, mit kleinen Säulen zwischen den Pfeilern, eingefasst; der umgebende Raum weitet sich aber nach den vier Hauptseiten in der Gestalt eines griechischen Kreuzes aus.[1] — Für den weiteren Verlauf der byzantinischen Architektur dürften als Hauptbeispiele die von Kaiser Basilius I. (867—886) in seinem Palast zu Constantinopel erbaute Kirche der Mutter Gottes und die Kirche der h. Anastasia, deren hölzerne Kuppel er aus Stein errichten liess, anzuführen sein; doch wissen wir wenig Näheres über deren architektonische Beschaffenheit.

Bei dem stufenweise vorschreitenden Verfall und der inneren Erschlaffung des byzantinischen Reiches fehlte es aber später nothwendig sowohl an der künstlerischen Kraft als selbst an den Mitteln, grössere Rotunden zu erbauen, so dass die früher untergeordneten Seitentheile der Gebäude allmählig wieder anwachsen mussten; doch blieben diese Seitenabtheilungen der Kirche, gleich dem Mittelraume, stets überwölbt. Noch minder bedeutend mussten natürlich die griechischen Kirchenbauten ausfallen, seit das Reich durch die Türkenherrschaft zu Boden getreten war. Ein quadratischer oder wenig länglicher Raum; in der Mitte auf vier Pfeilern ruhend, eine erhöhte Kuppel; die Seitenräume mit Tonnengewölben, die Eckräume mit kleinen Kuppeln bedeckt, drei Tribunen, seltner eine; eine Vorhalle (Narthex), und vor dieser zuweilen ein Portikus, — dies sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente der späteren griechischen Kirchen. Das Sanctuarium wird bisweilen durch Queerwände von dem Hauptraume gesondert; bisweilen ruht die Kuppel nach vorn zu auf zwei Säulen, nach hinten zu auf zwei Wänden, welche das vor den drei Tribunen befindliche Sanctuarium in drei Theile sondern.[2] —

Als eigenthümlich wichtige Werke der byzantinischen Architektur sind schliesslich noch die Cisternen zu nennen, die

[1] Pococke, Beschreibung des Morgenl. II. Taf. 24.

[2] Verschiedene Beispiele solcher Art s. in der *Expédition scientifique de Morée par a Blouet etc.*

vornehmlich zu Constantinopel in sehr grosser Anzahl, hier schon seit der Zeit Constantins, angelegt wurden. Insgemein sind es grosse Reservoire für das Wasser, deren gewölbte (aus kleinen Kuppeln oder aus Kreuzgewölben bestehende) Decke von einer grösseren oder geringeren Menge von Säulen getragen wird. Ueber den Kapitälen der Säulen findet sich hier wiederum jener, für die byzantinische Architektur so charakteristische breite keilförmige Aufsatz, von welchem die Gurtbänder der Gewölbe ausgehen. Eine colossale Ausdehnung hat eine, westlich vom Hippodrom belegene Cisterne, welche den Namen Bin-bir-direk (die Cist. der tausend und ein Säulen) führt.[1] Hier sind, um dem Raum eine bedeutendere Höhe zu geben, stets drei Säulenschäfte übereinander gesetzt, indem stärker vorspringende Bänder die Vermittelung zwischen den Schäften bilden; statt des Kapitäles hat die oberste Säule nur jenen Aufsatz, dessen Seitenflächen convex und einfach mit einem Kreuze verziert erscheinen und der durch einen Rundstab von dem Schafte getrennt wird. Beides, jene Ringbänder und diese Kapitälbildung, dürfte als die einfachste und ursprüngliche Erscheinung von Motiven zu betrachten sein, die in der romanischen Architektur des Occidents zu eigenthümlichen Resultaten führen sollten; doch ist über die Bauzeit der genannten Cisterne nichts bekannt. — Mit diesen Anlagen wurden zugleich bedeutende Wasserleitungen verbunden, die, wo sie das Wasser über die Thäler fortführen, im Wesentlichen den Styl der römischen Wasserleitungen wiederholen. Zwei von den Wasserleitungen, die sich in der Nähe des Dorfes Pyrgos, eine Strecke nordöstlich von Constantinopel, erhalten haben, zeigen jedoch die auffallende Eigenthümlichkeit, dass in ihnen der Spitzbogen statt des Rundbogens angewandt ist, in besonders consequenter Durchbildung an derjenigen, die man dem Justinian zuschreibt.[2] Die letztere Angabe, die der spitzbogigen Architektur eine sehr frühe Aufnahme in Europa vindiciren würde, beruht indess lediglich nur auf der Tradition, nicht auf urkundlicher Bestimmung. Man wird ohne Zweifel richtiger urtheilen, wenn man diese Wasserleitungen in eine spätere Zeit setzt, in welcher nähere Berührungen mit der entwickelten muhamedanischen Architektur (wenn nicht vielleicht schon Rückwirkungen von Seiten des Occidents) zur Aufnahme der fremdartigen Bauform geführt haben mochten.

Nächst Constantinopel ist sodann auch Alexandria in Aegypten

[1] *Andreossy*, *Constantinople et le Bosphore de Thrace*, p. 444, *pl.* V. (vgl. pl. III.)

[2] S. *d'Agincourt*, *arch.* *t.* 27. *n.* 17—19. (Vgl. Andreossy, p. 402, 407; pl. IV.)

im Besitz einer grossen Menge von **Cisternen**, welche ebenfalls aus den Zeiten der altchristlichen Kunst herrühren. Diese haben im Allgemeinen eine ähnliche Anordnung; doch zeichnen sie sich häufig durch die eigenthümliche Einrichtung aus, dass in ihnen, wenn der Raum erhöht werden sollte, Arkaden in mehreren Reihen übereinander aufgerichtet sind, von denen die obersten zu Trägern der ähnlich gewölbten Decke dienen.[1]

§ 12. Die russische Architektur.

Eine eigenthümliche Verzweigung der byzantinischen bildet die **russische Architektur**.[2] Von Constantinopel aus empfing Russland am Ende des zehnten Jahrhunderts das Christenthum und mit diesem die Formen der religiösen Kunst. Wladimir der Grosse (981—1015) liess sich die Ausbreitung der neuen Lehre aufs Eifrigste angelegen sein; er baute zahlreiche Kirchen, zu deren Ausführung er byzantinische Architekten berief. Die bedeutendsten Kirchen waren die in der damaligen Residenzstadt **Kiew**, und unter diesen vornehmlich ausgezeichnet die Kirche der h. **Sophia**, deren Name bereits auf das byzantinische Vorbild deutet. Neben Kiew hub sich im Verlauf des eilften Jahrhunderts **Nowgorod** mächtig empor. Hier liess der Grossfürst Jaroslaw, um 1040, gleichfalls unter der Leitung griechischer Architekten, eine andre **Sophienkirche** erbauen, deren ursprüngliche Anlage sich, wenn auch unter mancherlei erneuter Dekoration, noch gegenwärtig erhalten hat. Wie diese Kirche, so haben wir uns die sämmtlichen Kirchenbauten jener Periode als unmittelbare Nachbilder der byzantinischen zu denken.

Die räuberische Herrschaft der Mongolen, die 1237 in Russland einfielen und bis 1477 mehr oder weniger frei im Lande schalteten, vernichtete dessen erste Blüthe. Dabei aber blieb das kirchliche Verhältniss der Russen zu Constantinopel dasselbe, und somit auch die Form der kirchlichen Gebäude unverändert. Im J. 1304 ward **Moskau** die Residenz der russischen Grossfürsten; 1326 ward hier, auf dem Kreml, der Grundstein zur Kirche der Verklärung der Mutter Gottes gelegt; in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ward das stolze Schloss des Kremls, bis dahin ein hölzerner Bau, aus Steinen aufgeführt.

[1] *Déscription de l'Egypte, Antiquités*, V. *pl.* 36, 37.

[2] *Th. Hope, an historical essay on architecture, Cap. XIV.* — *Hallmann, on the history of graeco-russian ecclesiastical architecture*, auszüglich mitgetheilt im Athenaeum, 1840, 15. Febr. — Meyer, Russische Denkmäler, Bd. II.

Mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts begann eine neue Zeit. Iwan III. Wassiljewitsch (1462—1505) befreite das Land von dem Joche der asiatischen Barbaren und machte sich zum mächtigen Alleinherrscher. Er und seine Nachfolger schmückten ihre Residenz mit prächtigen Bauten, und diese vornehmlich sind es, welche den russischen Baustyl in seiner besonderen Eigenthümlichkeit zeigen. Die Grundlage, die innere Eintheilung und Anordnung der Kirchen sind ganz die des byzantinischen Baustyles; doch erscheint die Innere insgemein schwerfällig, eng und düster. Um so glänzendere Pracht dagegen entwickelt sich am Aeusseren. Hier zeigt sich unverkennbar ein asiatischer Einfluss, der theils aus den Zeiten jener Mongolenherrschaft herrühren, theils aber auch in dem geographisch näheren Verhältniss Russlands zu Asien begründet seyn mag. Wo in der byzantinischen Architektur die Räume durch schlichte Kuppeln bedeckt wurden, da steigen hier thurmartige Bauten, theils in breiter Masse, theils schlank und keck, wie die Minarets der Muhamedaner, in die Lüfte empor, oberwärts von mannigfaltig gebildeten Kuppeln bekrönt, die bald als Halbkugeln, bald in einer Eiform, bald in der geschweiften Form einer Birne u. s. w. erscheinen. Dabei ist das Aeussere mit allerhand Ornamenten bedeckt, unter denen man hier byzantinische Formen, dort modern italienische (denn nicht selten wurden Italiener zur Bauführung berufen, die sich aber stets dem Geschmacke des Volkes fügen mussten), hier arabische und dort gänzlich barbarische findet, Alles mit grellen, bunten Farben bemalt und jene Kuppeln zumeist in goldnem Glanze funkelnd. Auf gleiche Weise wurden auch die Paläste und die andern Bauten von Bedeutung geschmückt.

Als die vorzüglichsten Kirchen zu Moskau sind namentlich anzuführen: jene schon im vierzehnten Jahrhundert gegründete K. der Verklärung der Mutter Gottes, in folgenden Zeiten oft erneut und erweitert; die des Erzengels Michael und die der Verkündigung Mariä, — diese drei auf dem Kreml belegen. Sodann, vor dem heiligen Thore des Kreml, eine der schützenden Mutter Gottes geweihte Kirche, in der Volkssprache Wassilij Blagennoi genannt. Diese letztere, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gebaut, zeigt die russische Bauweise in ihrer fabelhaftesten Ausartung; kein Theil ist hier dem andern gleich, alle Thürme, alle Kuppeln sind in phantastischer Verschiedenheit gebildet und ausgeschmückt; dabei ist der Körper des Gebäudes so niedergedrückt, dass er nur den Untersatz für die Kuppelthürme bildet, die wie ein Knäuel glitzernder Riesenpilze daraus emporwachsen. Iwan IV. Wassiljewitsch, der den

Beinamen des Schrecklichen führt, liess dem armen Baumeister die Augen ausstechen, damit er kein zweites Wunder der Welt baue.

Ueber ganz Russland hatte sich diese Bauweise verbreitet, als Peter der Grosse im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dort modern-europäische Cultur einzuführen begann. Im Gefolge der letzteren hat denn auch der modern-europäische Baustyl allmählig einen überwiegenden Einfluss auf die russische Kunst gewonnen.

B. Bildende Kunst.

§. 1. Die Stellung der altchristlichen Bildnerei im Allgemeinen.

Wie die Architektur, so gründete sich auch die bildende Kunst des Christenthums unmittelbar auf den Formen der Antike, aber ebenso, wie jene, nahm auch sie von vornherein, trotz dieses Verhältnisses, eine wesentlich abweichende Richtung.

Die Parallele mit der Architektur beizubehalten, kann man sagen, dass die bildende Kunst des Alterthums ebenfalls ein Aeusseres darstelle, die des Christenthums ein Inneres darzustellen strebe. In der Antike sind es die Kräfte der Natur, concentrirt in dem vollendetsten Gebilde der Natur, der Gestalt des Menschen, und hier abgewogen im harmonischen Gleichmaasse und abgeschlossen in sich, welche den Nerv und Athem des künstlerischen Gebildes ausmachen. Die christliche Kunst hat die Absicht, es anschaulich zu machen, dass über diesen Kräften der Natur noch ein höheres Walten vorhanden ist, welches dieselben durchdringt und dem die Seele des Menschen sich, wie die Pflanze dem Licht, entgegenzuwenden hat. Ihr Boden ist die Welt des Gemüthes, wie der Boden der Antike die Sinnenwelt; das Unaussprechliche und Unerforschliche, das nur der Ahnung des Innern bewusst wird, das in keine Form sich binden lässt und das dennoch sehr wohl geeignet ist, einen verklärenden Schimmer über die Form auszugiessen, bildet ihren eigentlichen Inhalt, ihr eigentliches Ziel. Unter den Verhältnissen jedoch, unter denen die altchristliche Kunst sich entwickelte, konnte eine solche Richtung vorerst natürlich nur in einigen allgemeinen Grundzügen zur Erscheinung kommen.

Aus dem eben angegebenen Verhältniss zwischen antiker und christlicher Bildnerei geht zunächst hervor, dass wie dort das plastische, so hier das malerische Princip überwiegen musste. Nicht in der Darstellung der Form an sich, welche die Plastik, wenn auch in ihrer ganzen Fülle, wiedergiebt, sondern in der Darstellung des Ausdruckes, der Empfindung, der geistigen Richtung, wozu die Malerei die günstigeren Mittel enthält, konnte das

innere Leben der Seele zur Erscheinung kommen. So tritt uns auch in der altchristlichen Kunst gleich von vorn herein die Malerei als die eigentlich monumentale Kunstgattung entgegen, während die Sculptur hier im Ganzen eine mehr untergeordnete Rolle spielt, im Ganzen mehr nur für dekorative Zwecke angewandt wird. Für die Umwandlung dieses Verhältnisses waren freilich äussere Gründe wesentlich wirksam, doch haben auch schon diese äusseren Gründe einen tieferen Gehalt. Fürs erste kommt hiebei die Gestaltung der Architektur in Betracht, sofern diese für die monumentale Bildnerei die Grundlage abgiebt. Da die altchristliche Architektur bereits und vorzugsweise auf den inneren Raum berechnet war, so musste auch hier, im Inneren, das Bildwerk, welches die nähere Bedeutung des Monumentes aussprechen sollte, zur Ausführung kommen. Plastisches Bildwerk hätte dabei jedoch eine Gliederung der Architektur erfordert, welche das Kunstvermögen jener Zeiten beträchtlich überstiegen hätte; so blieb nur der malerische Schmuck zur Belebung der grossen Flächen der Wände und Gewölbe (in den Basiliken, wie in den byzantinischen Bauten) übrig. Hiemit aber trat zugleich der Gedanke hervor, dass die starre Masse der Architektur sich völlig in ein geistig bewegtes Leben auflösen müsse, wenngleich die Kunst sich für jetzt über eine, nur rohe Andeutung dieses Gedankens noch nicht zu erheben vermochte. Wichtiger ist ein zweiter Grund, der zur Bevorzugung der Malerei führte. Man hatte, wo es sich um die Darstellung der bedeutsamsten (der religiösen) Gestalten handelte, eine eigenthümliche Scheu vor plastischer Gestaltung, besonders vor der Bildung freier und vollständiger Statuen, weil diese an den Bilderdienst des Heidenthums erinnerten, und weil man fürchtete, dass die unmittelbare Körperlichkeit von solchen, die unabhängige Existenz, in der sie erschienen, einen Rückfall zur Bilderverehrung veranlassen möchte; während das gemalte Bild nur den Schein des Daseins hatte, somit nicht wohl als ein selbständig wirksames betrachtet werden konnte. Zugleich aber war hierin der Gedanke mit einbegriffen, dass es sich bei den künstlerischen Darstellungen, wenigstens bei denen von höherem Range, um einen Gegenstand handle, dem die Form an sich nicht genüge, der vielmehr dem nachsinnenden Geiste, dem nachklingenden Gefühle des Beschauers nur angedeutet werden könne.

§. 2. Die Symbolik der altchristlichen Bildnerei.

Die christliche Kunst, als solche, hat im Allgemeinen den Zweck, das Verhältniss des irdischen Lebens zu einem höheren, —

die Läuterung des Irdischen nach dem Vorbilde des Gottessohnes, die Bedeutung des Zeugnisses, welches dieser für seine Sendung abgelegt, zur Anschauung zu bringen. Die altchristliche Kunst beginnt mit einer symbolischen Darstellung dieser Verhältnisse, wie überall die Kunst auf ihren ersten Entwickelungsstufen die Begriffe in ein, mehr oder weniger willkührlich gewähltes Gewand kleidet, und wie es hier um so mehr der Fall sein musste, als die neue Weltanschauung in den vorhandenen Kunstformen und Kunstmitteln, deren sie sich doch bedienen musste, nicht das ihr Entsprechende finden konnte. Schon in den letzten Zeiten der heidnisch-römischen Kunst war eine ähnliche symbolische Richtung (vornehmlich in den Sarkophag-Sculpturen) ersichtlich geworden; der unruhige Drang des Gemüthes hatte dahin gestrebt, die alten Formen durch einen neuen, tieferen Inhalt auszufüllen. Diese Arbeiten bilden einen sehr bedeutsamen Uebergang zu denen der altchristlichen Bildnerei. Jetzt gaben die heiligen Bücher der Christen und die Anschauungen, die man aus diesen schöpfte, die Grundlage zu einer umfassenderen und noch bedeutsameren Bilderschrift. Anfangs waren es nur einzelne schlichte Embleme: der Weinstock für den Erlöser, der Fisch für ihn und auch für die Getauften, das Lamm für die Jünger, das Schiff für die Kirche, die Lyra für den Gottesdienst, die Palme für den Sieger über den Tod, das Kreuz für den Opfertod u. s. w. Es waren einfache Erkennungszeichen für die, welche in den Zeiten der Unterdrückung still an dem grossen Befreiungswerke gearbeitet hatten. Bald aber ging man zu Darstellungen über, welche dem Auge in einer künstlerisch ergreifenden Form gegenübertraten. Vor Allem strebte man, von dem, der als der Tröster, der Lenker und Hüter der Herzen erschienen war, eine bildliche Anschauung zu geben, die diesen seinen Beruf ausdrücken sollte, — nicht ein Abbild seiner Persönlichkeit; denn wie hätten es die schwachen Mittel der damaligen Kunst vermocht, den Gottmenschen unmittelbar zu vergegenwärtigen? Man fand die Bedeutung seiner Sendung aufs Schönste in einem der Gleichnisse ausgesprochen, welches er oft von sich selber gebraucht hatte; man stellte ihn unter dem Bilde des guten Hirten dar, der seine Heerde bewacht, der sie tränkt, der das verlorne Schaaf aus der Wüste rettet, und wohl war solche Darstellung, wie sie unzählige Mal in den ersten Zeiten des christlichen Alterthums erscheint, geeignet, das gläubige Gemüth mit Trost und Ruhe zu erfüllen. Aber auch die einzelnen Thaten des Erlösungswerkes sollten dem betrachtenden Geiste auf ähnliche Weise vergegenwärtigt werden. Doch wiederum nur ihr Inhalt, nicht die Zufälligkeiten der äusseren

Erscheinung, durch deren Darstellung das göttlich erhabene, für alle Zeit gültige Ereigniss hätte können auf den Boden gemeiner Wirklichkeit herabgezogen werden. Auch hier bediente man sich der Gleichnissrede. Man hatte sich gewöhnt, die Begebenheiten, von denen das alte Testament Kunde giebt, als Vordeutungen auf das Leben des Messias zu betrachten; man reihte Scenen aus den Erzählungen der ersteren aneinander und wusste durch sie, mit eigenthümlich poetischem Sinne, die Wunder des letzteren zur Anschauung zu bringen. Der Wasserquell, den Moses aus dem Felsen schlug, deutete auf die wunderbare Geburt des Heilandes, der selbst der Brunnen des Heiles war; die Darstellung des Lazarus deutete auf sein Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube auf seinen Tod, die Himmelfahrt des Elias auf seine Rückkehr zum Vater, u. dergl. m. Vornehmlich beliebt war die Darstellung der Geschichte des Propheten Jonas in Bezug auf den Tod und die Auferstehung des Erlösers. — Die Form bei alledem war natürlich die der Antike, und so nahm man auch Aeusserlichkeiten der antiken Darstellungsweise, z. B. Personificationen der Flüsse, Berge u. s. w. ohne Bedenken mit auf. Ja, man stellte selbst den Erlöser in antiker Personification, als Orpheus, dar, hier freilich aus dem zweifachen Grunde, weil Orpheus es war, dessen Zauber die rohen Kräfte der Natur bändigte, und weil man zugleich die orphischen Lehren ebenso als eine Vordeutung auf das Christenthum fasste, wie die Bücher des alten Testaments.

In dieser Art gestaltete sich eine eigenthümliche Symbolik, — und zwar eine solche, deren Räthsel allerdings, wie überall bei symbolischen Darstellungen, nur der nachsinnende Verstand zu lösen vermochte, deren äussere Formen aber nicht (wie z. B. in der ägyptischen Kunst), mit nüchterner Willkühr, sondern mit einem lebendig erregten, innerlich thätigen Gefühle gewählt waren. Diese Symbolik bildet den Grundzug der altchristlichen Kunst, und sie zeigt sich auch die ganze Periode der romantischen Kunst hindurch und über dieselbe hinaus wirksam.

Es ist indess natürlich, dass neben dieser christlich-symbolischen Darstellungsweise auch jene naivere Auffassung, wie sie in der Antike und besonders in der römischen Kunst vorlag, aufgenommen und fortgepflanzt ward, und dass beide selbst einander berührten. Es finden sich ausführliche historische Darstellungen, im Sinne der römischen Kunst behandelt (zunächst jedoch keine aus den Büchern des neuen Testaments, sondern nur aus dem alten und diese, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, wiederum in jener

Bezugnahme auf das neue); es findet sich ebenso, und bald sehr häufig, die Darstellung heiliger Gestalten, bei denen gewissermaassen ein Bild ihrer Persönlichkeit erstrebt ward. Dennoch ist auch bei den letzteren in der Regel ein mehr oder weniger symbolischer Anklang sichtbar. Die Gestalt, namentlich die erhabenste, die des Erlösers, wird nicht sowohl um ihrer besondern Persönlichkeit willen vorgeführt, als um in ihr den allgemeinen Begriff, das höhere, göttliche Walten, auszudrücken; die Andeutung der Persönlichkeit begnügt sich dabei mit einigen mässigen Typen. Man sieht deutlich, dass es nicht bloss das mangelnde Kunstvermögen, sondern zugleich eine bewusste Absicht ist, welche bei solcher Darstellung eine entschiednere Individualisirung ausschliesst. Ueberdies wird dabei zumeist verschiedenartiges symbolisches Zubehör angewandt, die Gestalten stehen häufig in einer nur symbolisch zu deutenden Verbindung mit andern, und namentlich bei grossräumigen Werken gehen sie vollständig wieder in das Gebiet der Symbolik über. In den letzteren sind insgemein Scenen der Apokalypse, oder solche vorgestellt, die sich auf die, in diesem Gedicht niedergelegten Anschauungen beziehen und in denen die Zukunft und die Hoffnung der Gläubigen sinnbildlich ausgedrückt ist. — Zumeist erst in späterer Zeit, und vornehmlich bei den Byzantinern, kommen künstlerische Arbeiten vor, welche eine einfache Darstellung von geschehenen Ereignissen bezwecken; doch sind dies, nächst einzelnen, eigentlich historischen Darstellungen, insgemein mehr die Geschichten besonderer Heiligen u. dergl., während die Geschichte des Erlösers auch hier noch äusserst selten und in der Regel nur in denjenigen Momenten behandelt ward, deren Bedeutung, wie bei der des Opfertodes, über das einzelne Factum hinausreichte. Solche Momente aber wurden fast durchgehend wiederum, durch eine mehr oder weniger symbolisirende Behandlung, über das Gewöhnliche emporgehoben.

§. 3. Styl und Material der altchristlichen Bildnerei.

Was den Styl der altchristlichen Kunst anbetrifft, so schliesst sie sich zunächst unmittelbar an die späteren Leistungen des römischen Alterthums an, nimmt also deren Behandlungsweise zunächst völlig in sich auf. Wie die Architektur, so bildet auch sie die unmittelbare Fortsetzung derselben, so hat auch sie nur die entarteten Formen derselben zum weiteren Gebrauche vor sich. Diese Formen neu zu kräftigen, sie auf ihre ursprüngliche Energie und Fülle zurückzuführen, dazu war es die Zeit nicht, das konnte auch nicht einmal in der Absicht der Künstler des christlichen Alterthums

liegen. Vielmehr sehen wir in ihren Werken die Reste von körperlicher Kraft und Schönheit immer mehr entschwinden, werden in diesen die überlieferten Formen immer starrer und trockner. Dennoch — und dies ist wiederum das unverkennbare Zeugniss eines neuen künstlerischen Geistes, wie wenig derselbe sich vorerst auch noch zur unbehinderten Thätigkeit zu erheben vermochte, — dennoch kündigt sich bald, auch in dieser ersterbenden Hülle, ein neues Gesetz des Daseins an. Die Gestalten erscheinen in weiten, faltenreichen Gewändern, nach den Motiven, welche das classische Alterthum vorgebildet hatte. Dem Nackten ist dabei wenig Raum gegeben, nur das Gesicht, die Hände und Füsse zeigen sich zumeist unbedeckt; auf den Organismus der Gestalt, auf die Weise, wie das Einzelne der Gewandung durch ihn bedingt wird, auf freie, spielende Bewegung der Gewandung ist wenig Rücksicht genommen; vielmehr wird das gesammte körperliche Verhältniss nur in allgemeinen, für die Ausbildung des Lebens sehr wenig wirksamen Zügen angedeutet. Gleichwohl sind in diesen allgemeinen Zügen die Gestalten in einer Grossheit gezeichnet, in einer Würde der Geberde und Bewegung, in einer majestätischen Einfalt, was die Linien der Gewandung anbetrifft, dass sie sich wenigstens in solchem Betracht sehr günstig von den theils manierirten, theils ganz inhaltlosen Gebilden der letzten Zeit des römischen Heidenthums unterscheiden, und dass man somit auch in ihrer äusseren Erscheinung den neuen Geist wahrnimmt, der die Gemüther der Menschen erfüllt hatte. Auch ist zu bemerken, dass eine solche Behandlungsweise schon an sich einen gewissermaassen symbolischen Charakter hat, dass sie demnach mit der symbolischen Grundrichtung der altchristlichen Kunst übereinstimmt und die eigenthümliche Wirkung derselben wesentlich erhöht.

Die ersten Jahrhunderte des kirchlichen Glanzes bezeichnen die Periode, in welcher die bildende Kunst des christlichen Alterthums ihre eigenthümliche Richtung, ihr eigenthümliches Gepräge gewann. In diese Zeit fallen ihre bedeutsamsten Werke. Von da ab sinkt sie schnell abwärts, vornehmlich im Abendlande, wo ihre Leistungen am Schlusse dieser Periode, um das Ende des neunten Jahrhunderts, im Wesentlichen bereits auf eine roh barbarische Weise entartet erscheinen. Länger, und namentlich mit einem grösseren Reichthum nicht unglücklicher Reminiscenzen an die antike Behandlungsweise erhielt sich die Kunst im byzantinischen Reiche. Doch gewinnt die bildende Kunst hier, wie die Architektur, ein eigenthümliches Gepräge, dessen Beginn etwa in die Zeit um den Anfang des sechsten Jahrhunderts zu setzen sein möchte. Es

ist ein Element, das neben den, der Antike angehörigen Reminiscenzen unverbunden nebenhergeht, und das man, wie das des architektonischen Details, vielleicht am Richtigsten als ein orientalisches bezeichnet. Es besteht vornehmlich in einem prunkend überladenen Kostüm, das zunächst bei Bildnissfiguren in Anwendung kommt. Zu den idealen Bildungen, die aus der classischen Zeit herrühren, steht dasselbe in einem sehr bemerkbaren Gegensatz, theils in dem Eindruck eines schwerfälligen Reichthums, den es an sich hervorbringt, theils und vornehmlich darin, dass diese Schwerfälligkeit überhaupt alle edlere Linienführung unmöglich macht, dass die Zeichnung der Gestalten somit nur in einigen rohen Hauptumrissen ausführbar wird. Doch ist die Ausführung dabei durchgehend fein und detaillirt, oft mit peinlicher Sorgfalt. Bald greift eine solche Behandlung immer weiter um sich, alle neu erfundenen Gestalten werden in dieser Weise componirt, und nur für die, welche aus dem frühesten christlichen Alterthum herstammen, sowie für die, welche unmittelbar der Antike angehören (Personificationen u. dergl.), bleibt die edlere Bildung in Anwendung. Dennoch erhält sich die byzantinische Bildnerei bis in das zwölfte Jahrhundert hinab auf einer nicht ganz verächtlichen Höhe, und erst vom dreizehnten an beginnt sie in sich zu einer völligen Mumie zu erstarren. [1]

Für das Material ist zu bemerken, dass in den frühesten Leistungen der altchristlichen Kunst noch die, dem reineren Kunstwerke vorzüglich angemessenen Stoffe, wie dieselben aus dem classischen Alterthum überliefert waren, in Anwendung bleiben. Zugleich aber zeigt sich schon mit den ersten Schritten der Entwickelung die Vorliebe für Stoffe, die an sich prächtig und auffallend sind, so dass für eine höhere Wirkung des Kunstwerkes schon der äusserliche Werth desselben mit in Anschlag gebracht wird. Dahin gehören zunächst bereits die Mosaiken statt der eigentlichen Malereien an den Wänden, während dieselben in der antiken Kunst zumeist nur zur luxuriösen Verzierung der Fussböden gedient hatten; auch ward es bei den Mosaiken bald allgemein, die Gründe hinter den Gestalten mit goldnem Glanze zu überziehen. Doch mag zur Rechtfertigung dieser Kunstgattung zugleich bemerkt werden, dass sie, für Werke eines eigentlich monumentalen Charakters angewandt, eine längere Dauer zu versprechen scheint; und was den Goldgrund betrifft, so hatte dieser, bei allem äusseren

[1] Für eine urkundliche Begründung der Entwickelungsgeschichte des Styles der altchristlichen Bildnerei ist besonders wichtig v. Rumohr, Italienische Forschungen, I.

Prunk (besonders in der Massen-Anwendung), doch zugleich das eigenthümliche ästhetische Verdienst, dass er die Gestalten, die über das Irdische erhaben vorgestellt werden sollten, aller irdischen Umgebung entzog und sie mit einem Schimmer von Licht und Glanz umgeben zeigte, — dass er somit wiederum jenes symbolische Element wohl zu erhöhen vermochte. Dass die Technik des Mosaiks einer feineren Durchbildung hemmend im Wege stand, konnte natürlich in den Zeiten einer mangelhaften Ausbildung nicht empfunden werden. Wichtiger noch scheint die Bemerkung, dass sich bei den plastischen Werken der altchristlichen Kunst von vorn herein eine grosse Vorliebe für das kostbarste Metall in seiner reinen Gediegenheit zeigt, und dass man nach der Fülle des Goldes und Silbers, womit die heiligen Räume überdeckt wurden, den inneren Werth solcher Gabe abschätzte. In den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst des Occidents und in der von Byzanz erreicht dieser Luxus den höchsten Gipfelpunkt und fast alle plastische Thätigkeit geht in der Beschaffung getriebener Gold- und Silberarbeiten auf. In dieser Rücksicht steht die altchristliche Kunst, namentlich die der angedeuteten Periode, mit der altasiatischen ziemlich auf gleicher Stufe.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Gattungen und der wichtigsten Werke der altchristlichen Kunst, soweit wir dieselben aus genügenden Nachrichten oder aus erhaltenen Werken kennen, wird zu einer bestimmteren Veranschaulichung und Erläuterung der vorstehenden Bemerkungen führen.

§. 4. Denkmäler der höheren Sculptur.

Der äussere Fortbestand der römischen Staats-Einrichtungen und der römischen Sitte, soweit Beides von den Einflüssen der neuen Religion unabhängig war, musste natürlich, und vornehmlich im oströmischen Reiche, die Errichtung einer Reihe von Denkmälern veranlassen, welche als unmittelbare Nachahmung von den Denkmälern der früheren Römerzeit zu betrachten sind. Unter diesen ist als eines der wichtigsten die in Constantinopel am Ende des vierten Jahrhunderts errichtete Säule des Theodosius zu nennen, welche völlig nach dem Muster der Säulen des Trajan und Marc Aurel gearbeitet und, wie diese, mit Reliefs geziert war. Nur die Basis der Säule hat sich erhalten; die Reliefs derselben kennen wir nur aus Zeichnungen, die im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt wurden [1] und nach denen sich die Besonderheiten

[1] *Col. Theodos., quam vulgo historiatam vocant, etc. a Gent. Bellino delineata, etc. 1702. — S. d'Agincourt, sculpture, t. 11.*

des Styles nicht beurtheilen lassen; die Composition der Reliefs erscheint nicht auf einer so gar niedrigen Stufe, als man im Verhältniss zu den Sculpturen aus Constantins Zeit vermuthen sollte. — Weniger bedeutend sind die Sculpturen an dem Piedestal eines Obelisken, welchen Theodosius im Hippodrom zu Constantinopel aufstellen liess.[1] Sie stellen den Kaiser in verschiedener Repräsentation seiner Würde, im Verhältniss zum Volke, dar. Auffassung und Behandlung sind gleich nüchtern; dennoch ist in der Disposition der einzelnen Darstellungen eine gewisse Gemessenheit zu bemerken, die einen eigenthümlichen Eindruck hervorbringt und die schon den Beginn einer neuen, von der Antike sich ablösenden Sinnesrichtung bezeichnet. — An Gedächtniss-Statuen der Kaiser und andrer erlauchter Personen konnte es ebenfalls nicht fehlen; so werden namentlich mannigfaltige, zum Theil colossale Standbilder des Justinian und seiner Gemahlin, unter diesen auch eine Reiterstatue, erwähnt. — Die byzantinischen Kaisermünzen arten bald in eine völlig barbarische Rohheit aus.

Unter den eigentlich christlichen Sculpturen sind zunächst ein Paar Statuen zu nennen, die, als solche, eine seltene Ausnahme in dem Gesammtkreise der Bildwerke des christlichen Alterthums bilden. Die eine von diesen ist eine sitzende Bronze-Bildsäule des Apostels Petrus, in der Peterskirche zu Rom befindlich; auch sie hat noch ganz das Gepräge der verdorben römischen Kunst. Vermuthlich wurde sie im fünften Jahrhundert, und zwar in Constantinopel, gefertigt.[2] — Zwei andre, im christlichen Museum des Vatikans zu Rom aufbewahrt, sind Marmorstatuen und stellen das Bild des guten Hirten dar. Die eine von ihnen, mässig roh gearbeitet und nicht ohne Ausdruck, steht ebenfalls noch der antiken Kunst sehr nah; die andre hat bereits die starren Motive der späteren Zeit der altchristlichen Kunst.

Die bedeutendste Thätigkeit der altchristlichen Sculptur gehört dem Kreise der Sarkophage an, deren Seiten, wie an den Sarkophagen der späteren Zeit des römischen Heidenthums, mit Reliefs geschmückt wurden. In Rom scheinen solche Arbeiten vorzüglich beliebt gewesen zu sein; dort hat sich eine bedeutende Anzahl derselben erhalten und das christliche Museum des Vatikans, auch die Peterskirche, bewahrt ihrer eine namhafte Reihenfolge. Diese Werke haben insofern ein vorzügliches Interesse, als in ihren Darstellungen zunächst jene ältest christliche Symbolik, oft in reicher

[1] *d'Agincourt, sc. t. 10.*

[2] Näheres über diese Statue, besonders über ihre Aechtheit, s. bei Platner, Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 99, 176.

und eigenthümlich geistreicher Ausbildung, sich entwickelt hat. Die einzelnen Gruppen, welche in mehr oder weniger symbolischer Rede durchgehend auf das grosse Erlösungswerk und auf dessen einzelne Momente hindeuten, stehen dabei theils ohne Sonderung, nach antiker Weise, nebeneinander, theils sind sie durch Säulen voneinander getrennt. Einzelne gehören einer sehr frühen Zeit an und stehen wiederum der Antike sehr nah. Unter diesen ist vorzüglich interessant der Sarkophag des Junius Bassus (gest. 359), sodann auch der des Probus (gest. 395), beide in der Peterskirche befindlich. Die Mehrzahl jedoch ist jünger und zeigt in der technischen Behandlung den raschen Verfall der Sculptur, wie dieser wenigstens in Rom stattfinden musste; die Gestalten werden an ihnen überaus plump und unförmlich, die Falten der Gewandung nur durch rohe Einschnitte bezeichnet. Von jener Ausbildung eines eigenthümlich bedeutsamen Styles der altchristlichen Kunst, im Gegensatz gegen den der Antike, zeigen sich bei den Sarkophagsculpturen nur geringe Andeutungen. [1]

§. 5. Schnitzwerke in Elfenbein.

Sodann sind als ein eigenthümlich wichtiger Zweig der altchristlichen Sculptur die Schnitzwerke in Elfenbein zu nennen. Grösseren Theils sind es Prachtgeräthe, an denen solche Arbeiten vorkommen; von ihnen hat sich wiederum eine beträchtliche Anzahl erhalten, und sie gewähren der genaueren kunsthistorischen Forschung häufig den Vortheil, dass die Zeit, welcher sie angehören, durch Inschriften festgestellt ist. In diesem Betracht sind namentlich die Diptychen von Interesse, [2] — elfenbeinerne Tafeln zum Zusammenklappen, auf ihren äusseren Seiten mit flachen Reliefs verziert, auf den inneren Seiten mit Wachs überzogen, worauf man schrieb. Eins der frühsten ist das in der barberinischen Bibliothek zu Rom befindliche, welches den Kaiser Constantius (Mitte des vierten Jahrhunderts) und andre Figuren umher verstellt und welches noch ein völlig antikes Gepräge trägt. Diesem schliessen sich die sogenannten consularischen Diptychen an, welche das Bild der Consuln, darunter die Darstellung von Circusspielen, Triumphscenen u. dergl. zu enthalten pflegen und

[1] Zahlreiche Abbildungen, die jedoch den Styl nur selten wiedergeben, bei *Bosio, Roma sotterranea; — Aringhi, Roma subterranea novissima,* u. A. — Vgl. *d'Agincourt, sc., t. 5—8.*

[2] *Gori, thesaurus veterum diptychorum* (hier Abbildungen der Mehrzahl der im Folgenden genannten Werke). — Vgl. *d'Agincourt, sc., t. 8, n. 15; t. 12.*

in ihren Hauptmotiven, obgleich mehr und mehr entartet, ebenfalls noch die antiken Formen erkennen lassen. Das früheste der bekannten consularischen Diptychen, vom J. 416, befindet sich in der k. Bibliothek zu Berlin; andre, von den Jahren 420, 517, 518, 525 im k. Münzcabinet zu Paris, [1] andre an andern Orten.

Auch christliche Darstellungen verschiedener Art und zu verschiedenem Gebrauche bestimmt, kommen häufig vor. So werden u. a. die (byzantinischen?) Elfenbeinreliefs an dem Bischofstuhle des Maximianus, in der Sakristei der Kathedrale von Ravenna befindlich, der aus dem sechsten Jahrhundert herrührt, höchlichst gerühmt. Nicht selten, wie auch in späterer Zeit, wurden die Buchdeckel mit solchem Schnitzwerk geschmückt; altchristliche Arbeiten der Art finden sich u. a. in der k. Bibliothek von Paris.

Für den tiefen Verfall der Kunst, der sich am Schluss dieser Periode in Italien zeigt, ist namentlich ein, höchst barbarisch gearbeitetes Diptychon bezeichnend, welches am Schlusse des neunten Jahrhunderts, im Auftrage der Agiltruda, Gemahlin des Guido, Herzogs von Spoleto und nachmaligen Kaisers, gefertigt ward; es wird im christlichen Museum des Vatikans zu Rom aufbewahrt. — Ein minder ungefüges Werk derselben Periode, von der Hand eines nordischen Künstlers herrührend, bewahrt die Bibliothek von St. Gallen. Es ist eine von der Hand des Tutilo, eines Klostergeistlichen von St. Gallen, der sich in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft auszeichnete (gest. 912), geschnitzte Platte; sie enthält eine Darstellung der Himmelfahrt der Maria und eine Scene aus der Legende des h. Gallus, freilich ohne alle höhere künstlerische Auffassung, so wenig in den Hauptumrissen wie im Detail, doch auch frei von der gänzlichen Barbarisirung der italienischen und von den manierirten Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Kunst. Die Platte ist das Gegenstück zu einer andern, welche, von früherer Hand gearbeitet, einen thronenden Christus und andre Figuren enthält. Ehe Tutilo seine Platte ausschnitzte, bildeten beide ein Diptychon, dessen sich Karl der Grosse bedient hatte; Tutilo wandte sie zu den Deckeln einer Evangelienhandschrift an, wie sie noch gegenwärtig erscheinen. [2] Auch die Elfenbeindeckel einer zweiten Handschrift in der Bibliothek von St. Gallen scheinen von Tutilo gearbeitet zu sein. — Als ein andres merkwürdiges Werk der karolingischen Periode ist ein, in der k. Kunstkammer zu Berlin befindliches grosses Jagdhorn von Elfenbein zu nennen.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 667 ff.

[2] *Cod. ms. no. 53.* Vgl. *Ekkehardi quarti casus S. Galli, ed. Pertz, II. p. 88.* — Die andre Handschrift: *Cod. ms. no. 60.*

Es ist mit flach erhabenen Jagdscenen umgeben, die wiederum den Styl der classischen Kunst in roher, aber gleichfalls nicht byzantinischer Nachahmung zeigen.[1]

Sehr wichtig sind die Elfenbein-Schnitzwerke sodann für die Beobachtung des Unterschiedes zwischen occidentalischer und byzantinischer Kunst. Die eigenthümliche Richtung der letzteren zeigt sich schon an Arbeiten aus der früheren Zeit des sechsten Jahrhunderts, wie z. B. an einem Diptychon des Kaisers Justinian (im Palast Riccardi zu Florenz) u. a. m. Eine eigenthümliche Gravität in Stellung und Geberde, offenbar aus dem Ceremoniell des byzantinischen Hofes hervorgegangen, prunkendes Costüm, sehr saubre Ausführung in allen Einzelheiten erscheinen als die Eigenthümlichkeiten dieser Arbeit, die letztere sehr vortheilhaft im Gegensatz zu den occidentalischen, namentlich italienischen Arbeiten. Eine sehr treffliche Durchbildung zeigt u. a. ein Triptychon, Christus mit Heiligen und Engeln darstellend, im christl. Museum des Vatikans. Höchst ausgezeichnet für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst und gewiss den frühesten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehörig, ist eine kleine Hauptrelief-Platte mit der Darstellung der sogenannten vierzig Heiligen in der k. Kunstkammer zu Berlin.[2] Bei späteren Schnitzwerken der byzantinischen Kunst tritt jedoch eine mehr oder weniger auffallende Erstarrung der Gestalten ein, die zu der feinen Ausführung oft einen sehr übeln Contrast bildet. — Für die bedeutende Ausdehnung, in welcher die Elfenbeinschnitzwerke — ähnlich wie im griechischen Alterthum — angewandt wurden, spricht u. a. der Umstand, dass Karl der Grosse im J. 803 zwei Thüren von Elfenbein, mit reichem Schnitzwerk verziert, von Constantinopel aus zum Geschenke erhielt.[3]

§. 6. Prachtgeräthe.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die aus kostbaren Metallen, aus Silber und Gold, gearbeiteten Prachtgeräthe einen sehr umfassenden Theil der Kunstbestrebungen des christlichen Alterthums in Anspruch nahmen. Schon unter Constantin hatte dieser Luxus, und zwar in ziemlich bedeutender Weise, begonnen; je nach Zeit und Umständen breitete derselbe sich stets weiter aus. Ein vorzüglich einflussreiches Beispiel scheint die byzantinische

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 1.

[2] A. a. O. S. 3.

[3] *Annales Meffenses ad a. 803.*

Prunkliebe gegeben zu haben; die Kirchen namentlich, die Justinian im oströmischen Reiche aufführen liess, wurden mit den glänzendsten Zierden ausgestattet. Ueberall, wo die christliche Kirche sich einer besonderen Theilnahme erfreute, finden wir dergleichen angeführt. Im Abendlande erreichte diese Weise einer schimmernden Dekoration ihren Culminationspunkt zur Zeit Karls des Grossen; unermessliche Schätze wurden unter seinen Zeitgenossen, den Päpsten Hadrian I. und Leo III., am Ende des achten und am Anfange des neunten Jahrhunderts in den römischen Kirchen aufgehäuft.

Zunächst sind es die Geräthe des Altardienstes, für welche der kostbare Stoff angewandt wird, Kelche, Schalen u. dergl. Besonders kunstreich und in verschiedenartiger Weise wurde das Geräth gearbeitet, in welchem man das heilige Mahl aufbewahrte. Häufig war es eine kleine Architektur mit Säulen und Bögen und stand auf der Mitte des Altares; nicht selten auch hatte es die Gestalt einer Taube und hing neben dem Altar. Auch Kreuze, zum Theil mit kostbaren Gesteinen besetzt, standen auf den Altären. Besonders mannigfaltig waren die Lampen und Leuchter gebildet, deren man zu den Ceremonien des Gottesdienstes bedurfte; einige waren runde Schalen, die von Säulen getragen wurden, — diese wurden Leuchtthürme, Phari, genannt; andre hatten die Gestalt von Delphinen, Hörnern, Kronen, von Kreuzen u. dergl. m. Nicht geringere Mannigfaltigkeit zeigten die Weihrauchgefässe. Aber man begnügte sich nicht mit diesen Geräthen allein. Man bekleidete die heiligen Räume zum Theil völlig mit jenen Prachtmetallen; vornehmlich den Altar selbst, dann auch dessen Umgebungen; ähnlich die Eingänge der Kirchen. Ueberhaupt, wo man nur, in den angegebenen späteren Zeiten, einen schicklichen Platz zur Anwendung solchen Schmuckes finden konnte, da brachte man auch dergleichen zur Ausführung. Soweit uns nähere Berichte über die besondre Beschaffenheit dieser Dekorationen vorliegen, erscheinen die grösseren Flächen derselben durchweg mit Bildwerken in getriebener Arbeit versehen; zum Theil waren es auch völlig ausgearbeitete, selbständige Bildwerke. — Als ein namhafter Meister in den Arbeiten solcher Art wird der schon oben genannte Tutilo von St. Gallen gerühmt.

Ein sehr anschauliches Bild gewähren uns die Berichte über den Schmuck der alten Peterskirche in Rom, wie diese Kirche um den Schluss des achten und den Beginn des neunten Jahrhunderts erschien.[1] Der grössere Theil desselben war durch die obengenannten Päpste beschafft worden. Die Flügel des Hauptportales

[1] Vgl. Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 75 ff.

waren mit Silberplatten, 975 Pfund schwer, belegt; über der Thüre war das Bild des Heilandes aus vergoldetem Silberblech aufgestellt. Eine der Kanzeln des Chores hatte ein silbernes Lesepult. Unter dem Triumphbogen war ein Queerbalken angebracht, mit einer, 1352 Pfund schweren Silberbekleidung; darauf stand das Bild des Heilandes. In dem einen Flügel des Queerschiffes war ein eignes Baptisterium (durch Leo III. an der Stelle eines älteren erbaut). Inmitten des Taufbeckens, das von Porphyrsäulen umgeben war, stand ein silbernes Lamm auf einer Säule, dem das Wasser entströmte. Der Altar des Baptisteriums war mit Goldblech, 48 Pfund schwer, belegt; darüber war ein mit Silber bekleideter Balken angebracht, der verschiedene Figuren aus demselben Metall trug. Andre Neben-Altäre der Kirche hatten ähnlichen Schmuck. Zwischen dem Chor und dem Zugange zur Crypta war der Boden der Kirche mit Silberplatten belegt. Vor diesem Zugange stand eine Reihe Säulen, ihr Gebälk wiederum mit Silberplatten, in denen bildliche Darstellungen gearbeitet waren, bekleidet. Darauf standen silberne Lampen und Leuchter, 700 Pfund schwer. Die Crypta selbst war mit einer Menge der kostbarsten Geräthe und Bildwerke von Gold und Silber angefüllt; sogar der Fussboden der Crypta war mit Goldplatten, 453 Pfund an Gewicht, belegt. Der Hauptaltar der Kirche hatte eine Bekleidung von Goldblech, 597 Pfund schwer; darauf waren heilige Geschichten gebildet. Auf dem Altar stand ein grosses silbernes Ciborium von 2015 Pfund. Zur Seite des Altares war die Stelle des Tisches für die heiligen Gefässe; Karl der Grosse hatte zu diesem Zweck einen goldenen Tisch mit Gefässen von entsprechender Pracht geschenkt. — Ausserdem gehörte zum Schmuck der Kirche eine grosse Menge prächtiger Teppiche aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft mit eingestickten Figuren. Zum Theil dienten diese zur Bedeckung der Altäre; zum Theil, und vornehmlich, hatten sie die Bestimmung, zwischen den Säulenreihen der Schiffe aufgehängt zu werden. Es wird eine sehr bedeutende Anzahl solcher Teppiche genannt.

Aehnlich reiche Zierden hatten auch die andern Hauptkirchen Roms. Aber so unermessliche Schätze waren nur zu sehr geeignet, die Begierde der Feinde zu reizen. Schon im J. 846 wurden die Peterskirche und die Paulskirche durch die Saracenen geplündert. Zwar strebte man eifrig, das Verlorne zu ersetzen; doch noch im Verlauf desselben Jahrhunderts entschwand der alte Glanz der römischen Kirchen immer mehr. — Von den gleichfalls unermesslichen Schätzen, welche sich in den Kirchen von Constantinopel angesammelt hatten, geben die Berichte über die Eroberung der

Stadt durch die Lateiner im J. 1204 und die Wehklagen der griechischen Schriftsteller über die dabei erfolgte Plünderung eine nicht minder deutliche Kunde.

Erhalten hat sich von all solchen Dingen wohl nur äusserst Weniges. Können wir über ihre künstlerische Bedeutung nicht aus eigner Anschauung urtheilen,[1] so dürfen wir doch aus den übrigen Arbeiten der späteren Zeit der altchristlichen Kunst auch auf ihre Beschaffenheit schliessen. Freilich lässt uns ein solcher Vergleich auch hier nichts von höherer Bedeutung voraussetzen; indess geht dies schon aus der Kostbarkeit des Materiales an sich hervor. Denn der Geist offenbart sich wohl in der Form, nicht aber in der todten Materie; wo diese ihre eigne Gültigkeit haben will, da muss der Geist in Banden liegen.

Als erhaltene kirchliche Geräthe des christlichen Alterthums sind nur Arbeiten von geringem Werthe und von untergeordneter Bedeutung zu nennen. So kommen mancherlei Lampen von Bronze und von gebranntem Thon, hin und wieder auch andre Gefässe vor, die mit jenen einfachsten Emblemen der altchristlichen Kunst, zuweilen auch mit dem Bilde des guten Hirten geschmückt sind. Sodann Glasschalen, deren Boden bildliche Darstellungen, in Gold gezeichnet, enthält; die letzteren gehören gleichfalls dem Kreise der ältest christlichen Symbolik an, sind zumeist indess sehr roh gearbeitet. Eine Sammlung solcher Dinge findet sich im christlichen Museum des Vatikans. Neben ihnen dürfte hier noch ein merkwürdiges Prachtgewand zu nennen sein, welches in der Sakristei der Peterskirche von Rom bewahrt wird. Es ist die Dalmatica, mit welcher ehemals die Kaiser bekleidet wurden, wenn man sie bei ihrer Krönung zu Domherren der Peterskirche erklärte. Sie enthält in Gold und Silber gestickte heilige Gegenstände, und gehört dem Anfange des neunten Jahrhunderts an. Ohne Zweifel stammt sie aus Constantinopel; in Bezug auf den Reichthum der Compositionen, die in jenen Stickereien dargestellt sind, ist sie sehr beachtenswerth.

[1] Zwar gilt die kostbare, aus Gold und Silber bestehende und mit zahlreichen getriebenen Arbeiten geschmückte Bekleidung des Hauptaltares in der Kirche S. Ambrogio zu Mailand als ein Werk des neunten Jahrhunderts, und die daran befindliche Inschrift scheint dies zu bestätigen. Doch deutet der Styl der Arbeiten hier eher auf die folgende Periode der Kunst; es wäre wenigstens nicht unmöglich (wie andre Beispiele auch anderweitig vorkommen), dass das Werk in dieser späteren Zeit umgearbeitet wäre. Jedenfalls ist eine genauere kunsthistorische Untersuchung desselben noch zu erwarten. Vgl. d'Agincourt, Sculptur, deutsche u. ital. Ausg., T. 26, A—C.

§. 7. Die Wandgemälde in den Catakomben.

Die Malerei, in ihren verschiedenen Gattungen, ist als das eigentlich vorherrschende Element unter den bildnerischen Bestrebungen des christlichen Alterthums, wenigstens in den Bezügen, wo es sich um die höhere, geistige Richtung der Kunst handelt, zu bezeichnen; die Gründe dieser Erscheinung sind bereits im Obigen auseinander gesetzt. Zunächst begegnet uns ein grosser Cyclus von Denkmälern der Malerei, die wiederum in der Technik, wie in der äusseren Behandlung, dem classischen Alterthum unmittelbar nahe stehen. Dies sind die Wandmalereien, welche die bedeutenderen Räume in den Catakomben, vornehmlich in denen von **Rom**, schmückten. Zwar ist hier, in Rom, von diesen Malereien selbst nichts Erhebliches für die heutige Anschauung erhalten geblieben; wir kennen sie nur aus den zahlreichen und umfassenden Abbildungen, welche bei ihrer, vor einigen Jahrhunderten erfolgten Aufdeckung im Stich herausgegeben wurden.[1] Doch sehen wir auch in diesen Abbildungen eine Weise der Anordnung, der Eintheilung des Raumes, der Ornamentirung u. s. w., welche dem Systeme der antiken Wandmalereien, vornehmlich wie sich solche in den heidnischen Grabgewölben zeigen, völlig entspricht. Ebenso erscheint auch die Fassung, die Bewegung, die Gewandung der Gestalten noch ganz in den Formen der römischen Kunst. Ueber die Besonderheiten der Durchbildung erlauben uns jene Kupferstiche, die eben keine vollständige künstlerische Treue bezweckten, allerdings kein Urtheil; doch gewähren uns in dieser Rücksicht einige, an sich zwar geringe Reste ältest christlicher Wandmalerei, die sich neben einigen späteren in den Catakomben von **Neapel** erhalten haben, eine nicht ganz ungenügende Anschauung.[2] Der Styl der Figuren steht hier dem der verdorbenen Antike völlig entsprechend zur Seite; die technische Behandlung, die Fülle des Farbenauftrages ist ebenfalls noch völlig antik. — Bei alledem aber entfaltet sich gerade in diesen Werken jenes Element der ältest christlichen Symbolik in reichster Ausdehnung und eigenthümlichster Ausbildung; die architektonische Anordnung der Räume, in Wände, Nischen und Gewölbe, gab die beste Gelegenheit zu einer grossartigeren Gliederung des Gedankens; den Hauptdarstellungen konnten Scenen von untergeordneter Bedeutung auf

[1] *Bosio, Roma sotterranea.* — *Aringhi, Roma subterranea novissima.* — Vgl. *d'Agincourt, peint.* t. 6—12. — U. a. m.

[2] Vgl. Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnissstätten und besonders die Catakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden.

angemessene Weise angereiht werden; in mannigfaltigen Wechselbezügen konnte sich ein bedeutsames, Sinn und Gemüth erregendes Ganze entwickeln. Die Wirkung dieser Darstellungen ist im Allgemeinen um so wohlthuender, als die Form und der äussere Inhalt hier einander noch völlig entsprechen, und die tiefere, eigentlich christliche Bedeutung zunächst nur dem Gedanken an sich angehört. — Die interessantesten und vorzüglichst durchgebildeten Darstellungen sind die in den Grüften des h. Calixtus; sie scheinen der frühsten Zeit altchristlicher Kunst anzugehören. Andre sind später und erscheinen roher, sowohl in der Entwickelung des Gedankens als auch in der äusseren Anordnung.

§. 8. Die Mosaik-Gemälde.

Die Wände und Gewölbe der Kirchen wurden durchgehend nicht mit eigentlichen Malereien, sondern mit Mosaik-Gemälden geschmückt.[1] Farbige Glasstifte, und für die Gründe zumeist vergoldete (mit dünnem, durchsichtigem Glasfluss überzogene), gaben hiezu ein Material, welches sich ebenso durch glänzenden Schimmer auszeichnete, wie es eine festere Dauer, vornehmlich der Farbe an sich, versprach. Die weiten Räume, welche hier mit Bilderschrift bedeckt werden mussten, erforderten eine lebhaftere Anstrengung des künstlerischen Sinnes und der Phantasie; die grösseren Dimensionen, in denen die Gestalten in der Regel auszuführen waren, bedingten gewissermaassen schon an sich eine eigne Grossheit in der Führung der Linien. Eben so brachte es die erhabene Bedeutung des Ortes mit sich, dass in der Bildung der Gestalten alle Andeutung einer leidenschaftlichen Erregung oder auch nur einer willkührlichen Bewegung vermieden, ihnen vielmehr das Gepräge der grösstmöglichen Würde und Majestät gegeben wurde; der heilige Raum des Altares endlich, wo das Gedächtniss der Offenbarung gefeiert ward, musste mit neuen, solcher Bedeutung entsprechenden Vorstellungen geschmückt werden. So bildete sich die altchristliche Kunst, in diesen musivischen Malereien, immer zwar nach den, aus der Antike herübergenommenen Typen, zu eigenthümlicher Selbständigkeit aus; und wenn auch nur in allgemeinen, mehr oder weniger conventionellen Umrissen, trat hier doch ein neuer Geist sichtbar und unmittelbar in die Erscheinung. In der Halbkuppel der Altar-Tribune ward insgemein der thronende Erlöser, der Richter der Welt, vorgestellt; heilige auch wohl

[1] *Ciampini, vetera monimenta* — S. *d'Agincourt, peint.* t. 14—17. — Vgl. J. G. Müller, die bildl. Darstellungen im Sanctuarium der christl. Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhundrte.

symbolische Gestalten zu seiner Seite; andres symbolisches Bildwerk auf den umgebenden Rändern. An der Mauer, die den Bogen der Tribune umgab, auch an dem Triumphbogen, wo ein solcher vorhanden war, führte man in der Regel Embleme, Gestalten und Scenen aus, welche der Apokalypse entnommen waren und welche auf die göttliche Herrlichkeit des Erlösers hindeuteten; bei diesen mystischen Darstellungen lag jedoch überall eine bestimmte Auffassung, wiederum im Sinne jener Symbolik, zu Grunde, — wie z. B. die häufig dargestellten vierundzwanzig Aeltesten der Offenbarung, die Propheten (mit bedecktem Haupte) und die Apostel (mit unbedecktem Haupte) vergegenwärtigen sollten. Andre Darstellungen, theils symbolische, nach jener älteren Weise, theils mehr historische, erschienen an den übrigen Räumen der Kirche.

Auch bei diesen Mosaiken stehen die frühesten, welche wir kennen, wiederum noch der classischen Behandlungsweise der Kunst nah. Zu diesen dürften bereits, als der Zeit Constantins angehörig, die Mosaiken an den Gewölben des Mausoleums der Constantia bei Rom (S. Costanza) zu zählen sein; sie enthalten bacchische Embleme, die ohne Zweifel jedoch in der Weise der christlichen Symbolik, welche den Weinstock auf Christus deutet, aufzufassen sind. — Sodann gehören hieher die Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia, SS. Nazario e Celso zu Ravenna, gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fallend; diese zeigen eine reiche und sehr geschmackvolle Ausbildung des Ornaments, noch ganz im antiken Sinne, und nur einzelne christliche Embleme und Gestalten. — Aus derselben Zeit rühren die älteren Mosaiken der Kirche S. Maria maggiore zu Rom her, d. h. die am Triumphbogen und die an den Wänden des Mittelschiffes. Die ersteren bestehen vornehmlich aus apokalyptischen Darstellungen, die letzteren enthalten eine grosse Reihenfolge historischer Scenen aus den Geschichten des alten Testaments; diese zeigen im Wesentlichen eine rohe Nachahmung der Compositionsweise historischer Momente, wie solche sich im römischen Alterthum (z. B. an der Trajanssäule) ausgebildet hatte. — Gleichzeitig, und nur um wenige Jahre jünger, sind ferner die, wiederum apokalyptischen Darstellungen an dem Triumphbogen der Paulskirche bei Rom. Diese waren indess bereits früher beschädigt und bedeutend restaurirt; nach dem neuerlich erfolgten Brande der Kirche wurden sie mit dem Bogen abgenommen, um neu ausgebessert wieder angesetzt zu werden.

Für die weitere Ausbildung des altchristlichen Styles in den Mosaiken sind besonders die, dem sechsten Jahrhundert angehörigen Arbeiten in den Kirchen von Ravenna wichtig. Sie haben für

uns ein um so höheres Interesse, als sie, wie die Gebäude selbst, grossen Theils in ihrer Ursprünglichkeit und unberührt von modernen Restaurationen erhalten sind. Nächst den Mosaiken an den Kuppeln der beiden Baptisterien sind vornehmlich die grossräumigen Arbeiten in den beiden Basiliken S. Apollinare (in der Stadt und in Classe) anzuführen; diese enthalten mancherlei eigenthümlich interessante symbolische Züge. Vorzüglich bedeutend aber sind die Mosaiken im Chore von S. Vitale, sowohl rücksichtlich der Gegenstände, welche sie vergegenwärtigen (historische Personen, eingeführt in das symbolisch bedeutsame Ganze), als auch auf die künstlerisch werthvolle Behandlung. — Diese Werke dürften sehr geeignet sein, um, ihnen gemäss, uns die Beschaffenheit der Mosaik-Gemälde, mit welchen die Kirchen von Constantinopel unter Justinian in reichlichem Maasse geschmückt wurden, zu vergegenwärtigen. Als eine eigenthümliche Thatsache ist zu bemerken, dass Justinian an den Wänden und Gewölben eines Hauptsaales in seinem Palaste Mosaikgemälde ausführen liess, welche die siegreichen Thaten seiner Regierung darstellten. — Auch in den folgenden Jahrhunderten ward die Kunst des Mosaiks vielfach im byzantinischen Reiche angewandt.

Für die spätere Zeit der abendländischen Mosaik-Malerei sind sodann wiederum die Arbeiten in den römischen Kirchen wichtig. Als ein bemerkenswerthes Werk des siebenten Jahrhunderts ist das Mosaik in der Altartribune von S. Agnese bei Rom zu nennen, das zwar ebenfalls eine gewisse Andeutung an byzantinische Behandlungsweise zeigt. Nicht ohne Bedeutung in dem Allgemeinen der Form und des Ausdrucks, begnügt sich dasselbe jedoch schon mit sehr einfachen Darstellungsmitteln. — Die ziemlich zahlreichen Mosaiken der römischen Kirchen aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts, unter denen namentlich die der Kirche S. Prassede und S. Maria in Navicella anzuführen sind, lassen noch ungleich mehr als das ebengenannte Werk den Verfall der abendländischen Kunst erkennen. Die äussere Technik des Mosaiks an diesen Arbeiten ist bereits sehr roh; die Gestalten sind mit dicken, dunkeln Strichen umrissen, die Flächen der Gestalten mit eintöniger Farbe, ohne Schattenangabe ausgefüllt.

Die eigentliche Wandmalerei scheint in Italien, ausser den Catakomben, wenig zur Anwendung gekommen zu sein. Die sehr geringen Reste, die sich in der alten Unterkirche des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle SS. Nazario e Celso zu Verona vorfinden und die dem siebenten Jahrhundert anzugehören scheinen,[1] sind zu roh und unbedeutend, als dass sie hier eine

[1] Vgl. v. Rumohr, italienische Forschungen, I, S. 193, f.

nähere Berücksichtigung verdienten. — Doch wird angeführt, die longobardische Königin Theudelinde habe in ihrem Palaste zu Monza Scenen aus der Geschichte der Longobarden malen lassen, wobei es freilich dahingestellt bleibt, ob der Geschichtschreiber [1] wirkliche Gemälde oder Mosaiken gemeint hat. Interessant ist übrigens der rein historische Gegenstand der Darstellung.

Aehnlich verhält es sich mit den, nicht seltenen Angaben über den malerischen Schmuck in den Kirchen des fränkischen Reiches. Des Mosaiks, als besondrer Kunstgattung, wird nur höchst selten gedacht; aber auch wenn von Gemälden überhaupt gesprochen wird, haben wir, wie es scheint, nicht immer nöthig, an Pinselarbeit zu denken. Die Kuppel der Münsterkirche zu Aachen war mit wirklichen Mosaiken bedeckt. Höchst merkwürdig ist die Schilderung des reichen Gemäldeschmuckes, welchen der Palast Karls des Grossen zu Ingelheim enthielt. [2] In der mit diesem Palast verbundenen Basilika waren auf der einen Seite etwa zwanzig Scenen aus der Geschichte des alten, auf der andern ebensoviel aus der Geschichte des neuen Testaments dargestellt, — vielleicht eines der frühsten Beispiele so ausführlicher Gegenüberstellung, die aus jener ältest christlichen Symbolik erwachsen war. Der Palast selbst war mit einer grossen Menge rein historischer Darstellungen angefüllt, Scenen der alten Geschichte, der Geschichte der ersten christlichen Kaiser, der Vorfahren Karls des Grossen und seiner eignen enthaltend.

§. 9. Die Miniaturbilder in den Handschriften.

Die stets glänzendere Ausstattung des kirchlichen Lebens, welche in der Periode der altchristlichen Kunst stattfand, veranlasste es, dass auch die heiligen Schriften, auf welche der christliche Glaube sich stützte und die ein wesentliches Zubehör für die Feier des Gottesdienstes ausmachten, mit eben so reichem Glanze geschmückt wurden. Man schrieb dieselben mit zierlichen Lettern auf sorglich bereitetes Pergament, man hüllte ihre Deckel in ein goldnes Gewand, das mit getriebenen Arbeiten versehen und mit edeln Steinen besetzt war, oder man belegte die Deckel, wie schon bemerkt, mit Schnitzwerken von Elfenbein; vornehmlich aber war man darauf bedacht, ihr Inneres mit Malereien auszustatten, die theils nur zur Dekoration der heiligen Worte, theils zu deren bildlicher Erläuterung dienen sollten. Derselbe Schmuck kam sodann auch bei anderen Schriften religiösen Inhalts, zuweilen auch bei profanen Schriften, in Anwendung. Solcher Werke ist eine nicht

[1] *Paulus Diaconus. (Hist. Longob. IV, 23.)*
[2] *Ermoldus Nigellus, l. IV. p. 181 etc.*

unbeträchtliche Anzahl auf unsre Zeit gekommen, und sie sind in mehrfacher Beziehung von grosser Wichtigkeit für die Beobachtung des kunsthistorischen Entwickelungsganges; theils der grösseren Reihenfolge wegen, in welcher sie vorliegen, welche somit die Gegenstände der Darstellung reichlicher vor unsern Augen ausbreitet; theils in Bezug auf die bessere Erhaltung, die den meisten von ihnen im Gegensatz gegen die vorgenannten grossräumigen Werke zu Theil wurde; theils, und vornehmlich, weil die Zeit und das Local ihrer Anfertigung häufig durch schriftliche Bemerkung angegeben ist oder sich doch durch den Charakter der Schriftzeichen annähernd bestimmen lässt.[1]

Unter diesen Miniaturmalereien sind zunächst einige Arbeiten zu nennen, die wiederum im nächsten Verhältniss zu der antiken Kunst stehen. Dies um so mehr, als auch ihre Gegenstände noch völlig der Antike angehören und mehr oder weniger auf ältere Vorbilder zurückdeuten dürften. Es sind die mit zahlreichen Bildern verzierten Handschriften des Homer (in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand[2]) und des Virgil (in der vatikanischen Bibliothek zu Rom), beide aus der Zeit des vierten oder fünften Jahrhunderts herrührend. Eine ungleich rohere Bilderhandschrift des Terenz aus dem neunten Jahrhundert (ebenfalls in der vatikan. Bibl.) deutet gleichfalls noch auf antike Vorbilder zurück.

Als eins der frühsten christlichen Miniaturwerke ist eine fragmentirte griechische Handschrift der Genesis (in der kaiserl. Bibl. zu Wien) zu nennen; sie ist jenen beiden erstgenannten Werken gleichzeitig und zeigt, wie diese, noch vorherrschend eine, der verdorbenen Antike entsprechende Auffassung und Behandlung. — Ihr reiht sich zunächst eine andre Arbeit (in der vatikan. Bibl.) an, welche eine Rolle von 32 Fuss Länge bildet und in fortlaufender Darstellung die Geschichte des Buches Josua, darunter den, ebenfalls griechischen Text, enthält. Die Compositionsweise ist hier noch völlig die der historischen Darstellungen des römischen

[1] Als Hauptquelle für die Geschichte der älteren Miniaturmalerei ist das aus vollkommenen Facsimile's bestehende Prachtwerk des Grafen de Bastard zu nennen: *Peintures et ornements des manuscrits etc.* (davon wenigstens ein bedeutender Theil bereits erschienen ist). — Vgl. *d'Agincourt, peint., t. 19, ff.* (Hier ein grosser Theil der im Folgenden genannten Miniaturen). — *Dibdin, the bibliographical decameron,* und dessen *bibliographical etc. tour in France and Germany.* — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 193, ff., sowie an den bezüglichen Stellen der beiden Bände über England.

[2] *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. Angelo Majo.*

Alterthums, in Erfindung und Anordnung zumeist eigenthümlich sinnreich. Die Schrift deutet auf das siebente oder achte Jahrhundert. Dieser Zeit entsprechen auch manche Unvollkommenheiten in der Bildung der Gestalten (die zugleich schon ein speziell byzantinisches Gepräge tragen); doch ist, in Bezug auf die vorgenannten Vorzüge, die Vermuthung ausgesprochen, dass die Arbeit die Copie eines älteren Werkes sei. [1]

Die ebengenannten Miniaturwerke gehören der byzantinischen Kunst an. Verschiedene, in ihrer Art ebenfalls sehr beachtenswerthe Werke späterer Zeit zeigen es deutlich, wie lange hier im Einzelnen die antiken Vorbilder nachgewirkt, in wie hoher Bedeutung sich überhaupt dieses Fach der byzantinischen Kunst, sowohl rücksichtlich der Auffassung als der technischen Ausführung, erhalten hat; nur bei den Gestalten byzantinischer Heiligen oder bei den Portraitfiguren kündigt sich in solchen das eigentlich byzantinische Element an. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bilder einiger griechischer Prachthandschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts anzuführen. Aus dem neunten Jahrhundert rührt ein Manuscript mit den Predigten des Gregorius von Nazianz her (in der Pariser Bibl. befindlich), dessen Bilder durch die würdigen Formen im Allgemeinen, durch die zum Theil noch entschieden antike Auffassungsweise und durch die eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen grosse Bedeutung haben. — Noch interessanter sind die Bilder eines Psalters aus dem zehnten Jahrhundert (ebendaselbst). In diesen ist die ganze Auffassung und Darstellung zumeist noch völlig von antikem Geiste, im edelsten Sinne des Wortes, erfüllt. So sieht man auf dem ersten Bilde den David als Jüngling, bei der Heerde sitzend und die Lyra spielend; die Melodie, eine anmuthvoll würdige weibliche Gestalt, lehnt sich auf seine Schulter; eine männliche Gestalt, den Bergwald von Bethlehem bezeichnend, ruht im Vorgrunde. So sieht man im zweiten Bilde Davids Kampf mit dem Löwen und Bären, wobei die allegorische Figur der Stärke ihn unterstützt, während der Berggott, als Jüngling personificirt, dem Vorgange bewundernd zuschaut. U. s. w. — Ein Manuscript des Jesaias und ein Menologium aus der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts (beide in der vatikan. Bibl. zu Rom) reihen sich diesen Werken an; das letztere ergeht sich jedoch bereits, der byzantinischen Sinnesrichtung gemäss, mit Wohlgefallen in der Darstellung grausamer Märtyrerscenen.

Erst im eilften Jahrhundert bildet sich in den Miniaturen die

[1] v. Rumohr, ital. Forsch. I, S. 166.

byzantinische Kunstweise völlig aus und die antiken Elemente treten dagegen zurück. Die Gestalten beginnen hager, die Geberden starr zu werden; die Färbung erscheint greller, die Umrisszeichnung mit schwarzen Linien markirt. Doch ist auch aus dieser Zeit und aus dem zwölften Jahrhundert noch mancherlei Tüchtiges erhalten, wovon namentlich eine Reihe von Manuscripten in der Pariser Bibliothek und in der des Vatikans zu Rom Kunde giebt. Erst seit die Kraft von Byzanz durch jene folgenreiche Eroberung im J. 1204 gebrochen war, sank auch der Kunstwerth in diesen Arbeiten auf entschiedene Weise, und bald erscheinen die Schöpfungen, die in ihnen enthalten sind, völlig todt, vertrocknet und geistlos.

In Italien scheint die Miniaturmalerei nur mit geringem Eifer und mit wenig günstigem Erfolge geübt worden zu sein. Die Bilder einer Bibel in der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz, etwa aus dem sechsten Jahrhundert, die einer andern in der Dombibliothek zu Perugia, aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, enthalten schon ziemlich rohe und trockne Nachahmungen der älteren Formen.[1] Desgleichen die in ein Paar Evangeliarien des achten und neunten Jahrhunderts in der Pariser Bibliothek. Andre aus derselben Zeit erscheinen bereits völlig barbarisch.

Gleichzeitig indess entwickelte sich eine eigenthümlich bedeutende Schule von Miniaturmalern am fränkischen Hofe, zunächst durch die umfassenden Bemühungen Karls des Grossen ins Leben gerufen. Mehrere grosse, für diesen Kaiser gefertigte Prachthandschriften — ein Evangelistarium in der Privatbibliothek des Königs zu Paris, ein Evangeliarium in der dortigen grossen Bibliothek und ein andres, von vorzüglichem Werthe, in der Bibliothek von Trier — sind als die Zeugnisse ihrer Thätigkeit erhalten. Es sind die altchristlichen Motive, verschmolzen mit einigen speziell byzantinischen Einflüssen und einer gewissen nordischen Rohheit, die in den Bildern derselben sichtbar werden. In ihrer ganzen Erscheinung zeigen aber auch sie bereits die sehr gesunkene Stellung der abendländischen Kunst. Noch mehr ist dies der Fall in den Werken, die für die Nachfolger Karls des Grossen, namentlich für Karl den Kahlen (843—877) gearbeitet wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich anzuführen: eine Handschrift der Bibel in der Bibl. von Paris, eine zweite in der Kirche S. Calisto zu Rom (früher in der dortigen Paulskirche aufbewahrt), ein Evangeliarium in der Hofbibl. zu München (früher in St. Emmeran zu Regensburg), u. a. m.

Ganz abweichend von den sämmtlichen, bisher genannten

[1] v. Rumohr, Ital. Forsch. I, S. 189, ff.

Miniaturmalereien erscheinen die angelsächsischen Miniaturen, auf welche bereits früher, bei Gelegenheit der angelsächsischen Architektur, hingedeutet wurde. In ihnen sind allerdings, was die menschlichen Gestalten anbetrifft, die allgemeinsten Motive der altchristlichen Kunst aufgenommen, diese aber nach den willkührlichsten und seltsamsten Schematen umgebildet. Die ganze Gestalt verschwindet hiebei in ein, mehr calligraphisches als bildnerisches Schnörkelwesen; ebenso sind auch die Thiere in phantastischer Weise stylisirt, und zwar so, dass sich hierin zuerst die mittelalterlich heraldische Bildungsweise derselben ankündigt. Alles ist eigentlich rein ornamentistisch aufgefasst und stimmt in dieser Art mit dem bunten Linienspiel der Ornamente vollkommen überein. Dabei ist jedoch die technische Ausführung höchst sauber, sind die Umrisslinien mit grosser Schärfe gezogen, die Flächen mit lichten glänzenden Farben angelegt. Eins der wichtigsten Beispiele dieser Kunst sind die Miniaturen eines, dem siebenten Jahrhunderte zugeschriebenen Evangelienbuches, des sogenannten Cuthbert-Buches, welches in der Bibliothek des britischen Museums zu London aufbewahrt wird. Vom zehnten Jahrhundert ab artet jedoch diese angelsächsische Miniaturmalerei, die auch auf die fränkische Kunst von Einfluss war, in rohe Barbarei aus. Es ist bereits bemerkt worden, dass wir diese Arbeiten als eins der ersten Zeugnisse des germanischen Kunstgeistes in seiner Selbständigkeit, und zugleich als das Vorspiel oder als den ersten Beginn des romanischen Kunststyles zu betrachten haben.

§. 10. Die byzantinische Tafelmalerei.

Die Tafelmalerei scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder doch nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Der Grund dürfte darin zu suchen sein, dass es in jener Zeit noch nicht üblich war, besondre Gemälde über dem Altar aufzustellen. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren, dunklen Ton in der Farbe, sind sie ängstlich geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein, noch mit Geist componirtes Bild ist u. a. eine im christl. Museum des Vatikans zu Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Darstellungen des Hintergrundes (Scenen des Anachoretenlebens) manche sinnreiche Motive enthält, namhaft

zu machen; sie wird dem eilften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.[1] Bei weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren aber Nichts, als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen Geistes. Doch ist in späterer Zeit Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass wenigstens in dem Aeusseren der Composition nicht selten abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere aber hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

§. 11. Weitere Verbreitung der byzantinischen Bildnerei.

Schliesslich ist zu bemerken, dass diese spätere byzantinische Weise der Darstellung und Behandlung überall auch da Eingang fand, wo die Lehre der griechischen Kirche angenommen ward, und dass man an ihr, zum Theil mit entschiedener Absicht, festgehalten hat, so lange diese Lehre in Kraft geblieben ist. Die Bildwerke der Bulgaren, der Slavonier, der Russen sind mechanische Wiederholungen derer von Byzanz, hin und wieder nur durch barbarisches Ungeschick noch weiter entstellt.

[1] *d'Agincourt, peint. t. 82.*

Zwölftes Kapitel.

Die Kunst des Islam.

---

§. 1. Die Stellung der Kunst des Islam im Allgemeinen.

Es war im J. 610 nach Chr. Geb., als über Arabien die „Macht der Rathschlüsse Gottes“ sich niedersenkte. Muhamed erkannte, dass er der Prophet des Höchsten sei, dass er das Gesetz, welches Moses und Jesus gegeben, vollenden müsse. Die Seinen glaubten, Anhänger sammelten sich um ihn; die Widerwilligen wurden mit dem Schwerte vernichtet. Bald jauchzte ganz Arabien seinem Propheten entgegen. Ein nie gekannter Enthusiasmus erfüllte das Volk der Wüste; wie ein Wettersturm drang es über die Nachbarländer vor, und kaum waren hundert Jahre verflossen, so herrschte der Islam von den Ufern des atlantischen Oceans bis zu denen des Ganges.

Die neue Religion brachte eine neue Weise der Gottesverehrung, und diese bedurfte einer neuen Gestaltung der Kunst, den Preis des Höchsten ihrer Eigenthümlichkeit gemäss zu verkünden. Aber das Volk der Araber war, wie die germanischen Nationen, welche vom Norden her auf das alte Römerreich eindrangen, ohne eine selbständige höhere Cultur, die zu solchen Unternehmungen die Mittel hätte hergeben können; auch ihnen blieb somit vorerst nichts übrig, als die Kunstformen, welche sie in den Ländern ihrer Herrschaft vorfanden und welche sich zur Zeit ihrer neuen künstlerischen Bestrebungen besondrer Gültigkeit erfreuten, für ihre Zwecke zu benutzen. Dies aber waren vornehmlich wiederum die Formen der späteren Römerzeit, und zwar in derjenigen Verwendung und theilweisen Umbildung, welche sie in den Werken der altchristlichen Kunst empfangen hatten; denn gerade die letzteren mussten dem Islam, der in ähnlicher Richtung wie das Christenthum gegen die heidnische Weise der Gottesverehrung auftrat, als ein zunächst angemessenes Vorbild erscheinen. Damit verband sich sodann ein speziell orientalisches Kunst-Element; theils hatten bereits die

Römerbauten in Asien (auch in Afrika) eine mehr oder weniger deutliche orientalische Färbung erhalten, — theils konnte es nicht fehlen, dass dies Element, bei der Ausbreitung der Araber-Herrschaft nach dem ferneren Osten, auch durch die unmittelbare Berührung mit den alten Culturvölkern Asiens hinzutrat. Und wie sich im Verlaufe der Zeit die muhamedanischen Nationen eigenthümlich und selbständig entwickelten, so ging aus diesen Grund-Elementen eine eigenthümliche Richtung der Kunst hervor, welche das gesammte Leben umfasste, und welche besonders in denjenigen Gegenden, die sich einer edleren Cultur erfreuten, bedeutsame und interessante Erscheinungen hervorgebracht hat.

Die Kunst des Islam steht somit, was ihre Ursprünge anbetrifft, zu der des christlichen Alterthums in sehr nahem Verhältniss. Gleichwohl ist sie von der letzteren vornehmlich in Einem Punkte unterschieden, und dieser eine Punkt ist so wichtig, dass gerade durch ihn alle höhere und wahrhafte Vollendung der muhamedanischen Kunst bereits im Keime unterdrückt ward. Dies ist der Mangel aller bildlichen Darstellung, vornehmlich der Darstellung menschlicher Figuren, welche in der Religion des Islam aufs Entschiedenste verboten war. Es war auch hier die Furcht vor einem Rückfall in das götzendienerische Heidenthum, was ein solches Verbot veranlasst hatte. Aber während das Christenthum darauf ausging, den Schöpfungen des Künstlers einen neuen, tieferen Inhalt unterzulegen, sah der Islam in ihnen stets nur ein verdammungswürdiges Nachäffen der höchsten Schöpferkraft; zu dem Gedanken, dass das Einzel-Gebilde fähig sei, der unmittelbare Ausdruck des geistigen, des seinem göttlichen Ursprunge zugewandten Lebens zu werden, dass die Kunst es sei, die das irdische Leben verklärt, die im Irdischen das Göttliche offenbart, — zu solchem Gedanken vermochte der Islam sich nimmer zu erheben; und nur in sehr vereinzelten, für die weitere Entwickelung durchaus wirkungslosen Fällen (nie aber in seinen heiligen Monumenten) hat er sich der Aufnahme bildlicher Darstellung geneigt erwiesen. Der Islam kennt somit im Wesentlichen nur die Kunst der Architektur und das, was zu einer bildlosen Ausschmückung der letzteren gehört, d. h. es haben nur die Formen von allgemeiner Bedeutung Gültigkeit für ihn. Die Blüthe der Kunst, wo sie sich frei zum individuellen Leben entfaltet, wo der besondre Gedanke sich verkörpert, sich ablöst von der Basis der Architektur, ist für ihn nicht vorhanden; an die Stelle des Bildwerkes, wie solches in der Kunst aller übrigen Völker und Religionen die besondre Bedeutung des Monumentes ausspricht, tritt hier das unsinnlichste

aller Embleme, ein durchaus abstractes und unkünstlerisches Mittel, — die Schrift. Und wenn solcher Gestalt der muhamedanischen Kunst die individuell bedeutsame Blüthe fehlt, so musste dieser Mangel auch auf die Architektur zurückwirken. Ohne ein solches Ziel vermochte die Architektur auch kein Streben nach individualisirender Gestaltung auszudrücken, d. h. sie vermochte sich nicht zu jener organischen Gliederung durchzubilden, welche die allgemeinen Kräfte, die in dem Werke der Architektur dargestellt sind, zugleich als Einzelkräfte gestaltet, in welcher überhaupt die Vollendung der architektonischen Kunst beruht. Die Kunst des Islam blieb somit im Wesentlichen an den Principien hangen, von denen sie ausgegangen war, ebenso, wie der Islam selbst in sich zu keiner höheren Entwickelung gediehen ist.

§. 2. System der muhamedanischen Architektur.

Wenn nach alledem die muhamedanische Architektur sich, was die Grundlage ihres Systemes betrifft, nicht über die Stufe der altchristlichen Architektur erhebt, so hat sie sich dennoch, innerhalb dieser Stufe, zu einer entschiedneren Eigenthümlichkeit und in mannigfaltiger Verschiedenheit, je nach den verschiedenen Gegenden und nach den Epochen, in denen sie zur Anwendung kam, ausgebildet. Die Hauptelemente ihrer Ausbildung bestehen in Folgendem:

In der Anlage der Gebäude von monumentaler Bedeutung, als derjenigen, in denen sich, wie überall, das System zur Regel ausbildete, — vornehmlich der Moscheen, — begegnen uns zwei Hauptformen, deren eine dem altchristlichen Basilikenstyl gegenüberzustellen sein dürfte, während die andre in einem näheren Verhältniss zu dem byzantinischen Baustyl steht. Jene scheint, wie im christlichen Alterthum, die ursprüngliche und mehr den westlichen Gegenden des Islam angehörige zu sein; diese scheint erst später allgemein zu werden und findet sich vornehmlich in den östlichen Gegenden. — Doch unterscheidet sich die erste Hauptform zugleich in mehreren wesentlichen Punkten von der Anlage der christlichen Basiliken. Während bei den letzteren das Gebäude ein in sich geschlossenes Ganze, aus vorherrschenden und untergeordneten Theilen zusammengesetzt, bildet und sich demselben, als unabhängiger Raum, ein Vorhof anschliesst, so sind hier die Verhältnisse fast umgekehrt; das Gebäude der Moschee hat in sich keinen architektonischen Mittelpunkt und keinen Schluss; es ist eigentlich nur ein grosser (viereckiger) Hof, mit Arkaden umgeben, von denen die auf derjenigen Seite, welche das Heiligthum enthält und wo Priester und Volk ihre Gebete verrichten, in mehrfachen

Reihen, in grösserer Tiefe, hintereinander herlaufen. Die einzelnen Schiffe, welche die letztgenannten Arkadenreihen bilden, sind von einander nicht unterschieden, sie sind nicht in Haupt- und Nebenschiffe gesondert, das Heiligthum (die Nische, die nach Mekka hindeutet und wo insgemein der Koran aufbewahrt wird) ist, wenn auch reich dekorirt, so doch für die architektonische Gesammtanlage, als solche, kein wichtiger, kein beziehungsreicher Punkt. (Die Decke, die von den Arkadenreihen getragen wird, ist durchgehend flach.) Das Ganze ist im Wesentlichen nur die architektonische Dekoration eines offnen, heiteren Platzes, der durch die Umgebung einer starken Mauer von dem Treiben des gewöhnlichen Verkehres abgesondert ist. Als besondrer Schmuck befindet sich stets, wie auf den Vorhöfen der altchristlichen Basiliken, ein Brunnen, zur Reinigung vor dem Gebete dienend, der mit einem kleinen Kuppelbau überwölbt ist. Die umschliessende Mauer hat im Aeusseren, etwa mit Ausnahme der Portale und der Zinnen, gar keine architektonische Ausbildung, und nur der schlanke Thurm, der sich an ihrer Seite in die Lüfte erhebt und von dem herab der Muezzin dem Volke der Stadt die fünf Stunden des Gebetes verkündet (der Minaret), giebt dem Gebäude auch nach der Seite des alltäglichen Lebens einige Auszeichnung. — Einen Schritt zu weiterer Entwickelung bildet diese Anlage, wenn die Seite des Gebäudes, wo gebetet wird, sich noch bedeutender vertieft, eine grössere Reihe von Arkaden in sich fasst und sodann durch eine besondre Mauer mit Thüren von dem offnen Hofe abgetrennt wird. Doch hat eine solche Einrichtung im Uebrigen keine wesentliche Veränderung zur Folge. Bedeutender ist die abweichende Anordnung, wenn, was im Verlauf der Zeit häufig vorkommt, mit dem Gebäude der Moschee das Mausoleum des Erbauers verbunden ist, das sodann als eine hochgewölbte Kuppel über dem Körper des Gebäudes hervortritt.

Die zweite Hauptform für die Anlagen der Moscheen schliesst sich, wie bemerkt, dem byzantinischen Baustyl an. Hier erscheint der Körper des Gebäudes als eine wirkliche, in sich geschlossene Architektur, der Hauptraum (wie bei den ebengenannten Mausoleen) durch eine Kuppel überdeckt, die Nebenräume gleichfalls überwölbt und mit jenem auf ähnliche Weise verbunden, wie in den Anlagen des eigentlich byzantinischen Styles. Vor dem Gebäude ist auch hier durchgehend ein Vorhof angeordnet, mit Portiken umgeben, deren Decke insgemein wiederum aus Gewölben (und zwar aus kleinen Kuppelgewölben) besteht. Es ist eine Anlage, die für das Innere und für das Aeussere ihre architektonische Bedeutung hat. Das Aeussere erscheint hier zum Theil in zierlicher Ausbildung, und namentlich

ist in diesem Bezuge die Anordnung der Minarets wirksam, die in grösserer Zahl, zu zwei, vier, sechs, an den Ecken des Gebäudes emporschiessen und gegen die imposante Hauptmasse einen zierlich bewegten Gegensatz bilden. Ohne Zweifel sind jene Hauptmotive aus einer unmittelbaren Aufnahme des byzantinischen Baustyles herzuleiten, und auch der äusserliche Umstand, dass diese Anlagen vorzugsweise in den östlichen Ländern gefunden werden, spricht dafür. Auf der andern Seite scheint aber gerade hier auch die Berührung mit alt asiatischen — vornehmlich indischen oder von Indien ausgegangenen — Architekturformen auf die consequente Beibehaltung dieser Bauweise mit eingewirkt zu haben. Wir haben bei Betrachtung der hindostanischen Architektur (Kap. VI.) gesehen, wie dort das Aeussere der Kuppelform, phantastisch bunt, bei den brahmanischen Pagodenbauten, schlichter und ruhiger bei den Dagop's der Buddhisten, als ein sehr charakteristisches Element erschien; und da von jenen Gegenden her überhaupt mancherlei bedeutende Culturmomente, zugleich auch noch andre architektonische und decorative Formen, in den Muhamedanismus eingedrungen sind, so mag auch dies nicht ohne Einfluss gewesen sein. Bei dem grössten Theil der späteren muhamedanischen Kuppelbauten ist ein solches Verhältniss mit Nothwendigheit anzunehmen, da die geschweifte, ausgebauchte und oberwärts zugespizte Form an den Kuppeln dieser Periode die entchiedenste Verwandtschaft mit jenen alterthümlichen Anlagen verräth.

Wenn demnach die Hauptformen der muhamedanischen Architektur, etwa mit Ausnahme der Minarets, keine besonderen neuen Eigenthümlichkeiten in die Kunst einführen, so ist dies gleichwohl im Detail der Fall. Hier zeigt sich durchgehend, und schon in den früheren Zeiten, in denen man häufig noch antike Bautheile zur Aufführung neuer Gebäude verwandte, der orientalische Geist, aus dem der Islam und seine Bekenner hervorgegangen waren. Besonders charakteristisch ist in diesem Bezuge die Form des Bogens, wie solcher bei den Arkaden, bei Thür- und Fensteröffnungen angewendet ward. Selten genügte hier die Form des ruhigen und schlichten Halbkreisbogens, dessen sich die antike und die altchristliche Kunst bedient hatten; der beweglichere Geist des Orientalen verlangte nach Formen, die dem Auge ein lebendigeres Spiel der Kraft gegenüberstellten. Die eine dieser neuen Bogenformen ist die des sogenannten Hufeisenbogens, d. h. eines solchen, der einen grösseren Abschnitt des Kreises als der Halbkreis bildet. Auf einer verhältnissmässig breiten und über die Stütze vortretenden Unterlage ruhend, zieht sich dieser Bogen in

den ersten Momenten seiner Erhebung gewissermaassen in die Mauer zurück und schwingt sich dann mit einer, scheinbar um so grösseren Schnellkraft empor. Es liegt etwas eigenthümlich Keckes und Kräftiges in dieser Form, und mit solcher Eigenthümlichkeit stimmt es ganz wohl überein, dass man ihn vorzugsweise in den westlichen Gegenden, namentlich bei den Bauwerken der ritterlichen Mauren in Spanien, angewandt findet. — Eine zweite Bogenform ist die, welche aus zwei Bogenstücken besteht und mit dem Namen des Spitzbogens bezeichnet wird. Seine Zweitheiligkeit, die in sich keine Auflösung findet, trägt das Gepräge eines unruhigen, in sich nicht gestillten und befriedigten Dranges. Diese Form, — die nachmals in der Baukunst des Abendlandes eine so wichtige Rolle spielen und die den Forschern der Architekturgeschichte so viel schlaflose Nächte verursachen sollte, — beruht ohne Zweifel auf altorientalischen Vorbildern. Wir haben gesehen, wie die geschweiften Dachlinien der hindostanischen Felsenmonumente zuweilen [1] völlig in die Form des Spitzbogens übergingen; wie diese Dachform bis nach Vorderasien vorgedrungen war und dort an lycischen Grabmonumenten, [2] in Verbindung mit griechischer Bildungsweise ganz eigenthümliche Erscheinungen zur Folge gehabt hatte. Eine solche Anwendung des Spitzbogens trug es gewissermaassen schon in sich, dass man ihn, bei Annahme der wirklichen Bogenarchitektur, auch auf diese überpflanzte. Wo und in welcher Art eine solche Ueberpflanzung zuerst stattgefunden, ist für jetzt noch nicht völlig klar; jedenfalls können wir jene alten spitzbogigen Gewölbe, die sich zufällig bei urgriechischen und uritalischen Gebäuden, später auch vereinzelt in Ober-Nubien vorfinden, [3] hier nicht in Betracht ziehen, da sie eben ganz das Gepräge des Zufälligen tragen und für die Ausbildung des architektonischen Styles ohne alle Bedeutung sind. Indess wird versichert, [4] dass sich eine consequente Anwendung des wirklichen Spitzbogens zuerst in denjenigen Bauresten finde, die sich in Persien aus der Zeit der Sassaniden-Herrschaft (226 — 651 nach Chr. G.) erhalten haben; und wir mögen in der That, bis auf nähere Bekanntmachung dieser Monumente, solcher Versicherung guten Glauben schenken,

[1] Besonders am Kailasa zu Ellora und an den Monumenten von Mahamalaipur, S. 105 und 110.

[2] S. 190.

[3] Z. B. in der Wasserleitung zu Tusculum, S. 250, in einem Pyramidenbau zu Merawe, S. 60.

[4] Bei *Caumont, hist. sommaire de l'architecture au moy. âge*, p. 129.

da dies der Punkt ist, wo sich, in mannigfaltiger Beziehung, occidentalische und orientalische Cultur zuerst auf entschiedene Weise in einander verschmolzen. Die Bildwerke der Sassaniden, die wir bereits näher kennen, geben dafür u. a. einen sprechenden Beleg.[1] In Aegypten finden wir den Spitzbogen als absichtlich angewandte Architekturform bereits an Monumenten, die aus der frühesten Zeit der Herrschaft des Islam herrühren, vollkommen sicher wenigstens an solchen, die dem Anfange des neunten Jahrhunderts angehören. Im Allgemeinen findet er sich mehr an den östlichen Monumenten des Islam, und zwar erscheint er hier in mannigfaltiger Anwendung, theils rein und einfach, theils mit hufeisenförmigem Ansatz, theils oberwärts gedrückt, sehr häufig, was wiederum als ein ächt orientalisches Motiv zu betrachten ist, mit aufwärts geschweifter Spitze.

Im Uebrigen herrscht bei der Anwendung dieser Bogenformen und vornehmlich bei ihrem Verhältniss zu den stützenden Theilen, Pfeilern oder Säulen, eine grosse Verschiedenheit und viel Willkührlichkeit. Ein klares architektonisches Princip hat sich hierin nicht durchgebildet, obgleich in einzelnen glücklicheren Fällen die Bildung des Säulenkapitäls mit seinem Auflager dem Bogen einen angemessenen Untersatz giebt, und ein rechtwinkliger Einschluss, aus Gesimsen oder Ornamentstreifen bestehend, den Bogen selbst ähnlich angemessen umgiebt und seine Bewegung abschliesst. Ein näheres, organisches Verhältniss zwischen Bogen und Stütze (wie in der ausgebildeten romanischen und in der germanischen Architektur) entwickelt sich nicht, vielmehr bleiben beide Theile sich ihrem Wesen nach ebenso fremd, wie sie es in der spätrömischen und in der altchristlichen Kunst waren.

Alle weitere Ausbildung des Details der muhamedanischen Architektur ist eigentlich nicht als eine architektonische, sondern als eine ornamentistische zu bezeichnen. Da die künstlerische Phantasie aller eigentlichen Bildkraft beraubt war, so warf sie sich mit um so grösserem Eifer auf den einen Punkt, in welchem allein sie sich bewegen durfte, auf das Ornament. Alle Flächen, alle Theile der Architektur, die nur zur Aufnahme eines spielend bewegten Schmuckes geeignet waren, wurden mit solchem überdeckt, und in der That hat die muhamedanische Kunst hierin einen Reichthum, häufig einen Schönheitssinn entwickelt, die alle Anerkennung verdienen. Gleichwohl bewegt sich auch diese Ornament-Bildung in einem bestimmten und sogar, trotz ihres Reichthums, ziemlich eng abgegrenzten Kreise. Auch hier tritt aufs Entschiedenste der Mangel einer individuell bedeutsamen Gestaltung, einer

[1] Vgl. oben, S. 95.

organischen Gliederung, so dass ein Theil sich mit Nothwendigkeit aus dem andern entwickelt und Alles einem gemeinsamen Schluss- und Vollendungspunkte zustrebt, hervor. Vielmehr beruht das Princip fast überall auf einer einzelnen schematischen Regel, auf einer abstracten Formel, die, wie sinnreich, wie künstlich und zierlich sie auch an sich combinirt sei, doch fort und fort wiederkehrt, die kein Gesetz lebendiger Entwickelung in sich trägt und durch ihre stete Tautologie zuletzt nur ermüdet. Theils besteht solches Ornament aus einer Zusammensetzung gebrochener Linien, die sich aufs Mannigfaltigste, oft mit dem ersinnlichsten Raffinement, durcheinanderschlingen und allerlei geometrische Körper bilden; theils hat es die Form eines streng stylisirten, nach mathematischen Gesetzen gebildeten Blattwerkes, welches sich auf ähnliche Weise ineinanderschiebt. Gewöhnlich ist es in flachem Relief, aus Stucco oder gebrannten Platten, gebildet und mit glänzenden Farben und Vergoldung versehen, so dass der Gesammteindruck allerdings höchst brillant ist und auf das Auge fast berauschend wirkt. — An den wichtigsten Stellen der Räume und der architektonischen Theile, welche in dieser Weise verziert sind, erscheinen sodann die **Inschriften**, welche das belebte Bildwerk ersetzen, insgemein Stellen aus dem Koran oder Verse, die einen besondern Bezug auf das Local und seinen Erbauer haben. Die Inschriften des älteren Styles, die sogenannten cufischen, haben selbst eine strenge ornamentistische Form und schliessen sich in dieser Art der übrigen Verzierung harmonisch an. Sie werden aber bald durch die jüngere Cursivschrift verdrängt, die, was ihre Form betrifft, ein rein willkührliches Gepräge hat und deren Anwendung somit einen ziemlich ähnlichen Eindruck hervorbringt, wie das sogenannte Rococo bei den Ornamenten der modernen Kunst.

Diese Ornamentik nunmehr bemächtigt sich, wie eben angedeutet, auch der feineren architektonischen Detailbildung. Die Säulenkapitäle erscheinen, wenigstens da, wo die antiken Reminiscenzen aufhören, oft auf ähnliche Weise dekorirt; nicht minder die, aus der Antike beibehaltene schwere Fläche der Bogenlaibung. Die letztere wird gern durch kleine Zackenbögen ausgefüllt, die bald wie feine Reifen nebeneinander liegen, bald in grösserer Dimension und auf eine ausspruchvolle Weise aus der Masse hervortreten. — Hieher gehört denn auch eine ganz eigenthümliche Ausbildung der Gewölbform, die ursprünglich, wie es scheint, an solchen Stellen in Anwendung gekommen ist, wo ein Uebergang oder eine Vermittelung aus rechtwinklig zusammenstossenden Flächen zu einer grösseren Gewölbmasse (z. B. aus einem viereckig

umschlossenen Raum zu einer Kuppel) nöthig war. Hier setzten sich kleine Gewölbstückchen, jedes selbständig abgeschlossen und jedes dem andern an Grösse gleich, übereinander, bis der nöthige Raum ausgefüllt ist. Das Ganze könnte man als ein Zellengewebe bezeichnen. Häufig aber senkt sich auch die obere Spitze des einen Gewölbstückes, die dem andern zum Ansatz dient, hängend nieder, so dass das Ganze den Eindruck von Tropfsteinbildungen gewährt. In solcher Art werden sodann ganze Bögen, ja ganze, weitgedehnte Räume überwölbt; es erscheint aber hierin das Unorganische des muhamedanischen Architektur-Princips, das nüchtern Tautologische der Ornamentik, auf die höchste Spitze getrieben; der Eindruck, den solche Wölbungen, zumal bei grösserer Ausdehnung, auf den Beschauer hervorbringen, ist völlig sinneverwirrend. Diese Bildungsweise findet sich, wenn man von den früheren Entwickelungszeiten der muhamedanischen Architektur absieht, in den verschiedensten Gegenden.

Es liegt übrigens in der Natur der Sache, dass diese vorherrschend ornamentistische Richtung der muhamedanischen Kunst bei denjenigen Anlagen, bei welchen es nicht sowohl auf monumentale Zwecke als zunächst nur auf einen reichen Schmuck der äusseren Umgebungen des Lebens ankam, mancherlei Anmuthiges und Erheiterndes hervorzubringen vermochte. Unter den Palästen, den Bädern, Brunnen und ähnlichen Bauwerken finden sich sehr interessante Beispiele solcher Art. —

Ueber die besondere Weise, wie die vorgenannten Elemente zur Anwendung gekommen sind, über die verschiedenen Stadien der Entwickelung, belehren uns am Besten die Monumente der einzelnen Länder in ihrer Besonderheit. Eine weitere umfassende Uebersicht verbietet der gegenwärtige, noch immer sehr mangelhafte Standpunkt unserer Kenntnisse. Uns sind bis jetzt nur die Bauwerke einzelner Gegenden, mehr oder weniger genau, bekannt gemacht; von vielen Orten, wo der Islam sich zu den glänzendsten Lebensäusserungen entwickelte, fehlt es uns noch an aller näheren Anschauung. Doch reichen die vorhandenen Hülfsmittel immerhin zur allgemeinen Auffassung des Princips aus; auch sind es glücklicher Weise wenigstens einzelne Gegenden, von vorzüglich wichtiger Bedeutung, die uns in diesen Hülfsmitteln näher gerückt werden.

§. 3. Die Monumente von Spanien.

Im J. 711 zogen maurische Völkerschaften, mit Arabern und Berbern gemischt, über die Meerenge von Gibraltar und eroberten

in schnellem Siegesfluge das Spanische Land. Auf dem schönen, an classischen Erinnerungen reichen Boden entwickelte sich eine der glänzendsten Blüthen des muhamedanischen Lebens; der stete Kampf mit den christlichen Herrschern, die jene Eroberungen zurückzufordern nicht ermüdeten, gab demselben hier eine eigenthümlich ritterliche Haltung. Aber Schritt vor Schritt drang das Christenthum auf der Halbinsel wiederum vor, und mit dem Fall Granada's im J. 1492 erlosch hier die Herrschaft des Islam. Das Volk der Mauren ist von dem spanischen Boden verschwunden, — nicht seine Denkmäler.

Die maurischen Architekturen Spaniens unterscheiden sich von denen der übrigen muhamedanischen Völker ebenso, und auf dieselbe anziehendere Weise, wie die Geschichte und das Leben des Volkes selbst, das sie errichtet. Es ist über sie etwas von der gemessneren Weise, von der klareren Besonnenheit des occidentalischen Geistes ausgehaucht. Die imposanten Kuppeln, die zierlich spielende Form des Minarets sehen wir hier zwar nicht; aber ihre Arkaden, in denen, wie bemerkt, jene kühnere Form des Hufeisen-Bogens vorherrscht, haben mehr oder weniger das Gepräge einer Rüstigkeit, Sicherheit, Bestimmtheit, welches den Bauten des Orients nicht in gleichem Maasse eigen zu sein pflegt. Bei solcher Grundrichtung bildet das reiche Spiel des Ornamentes einen um so eigenthümlicheren Contrast. — Zwar ist es nur eine geringe Anzahl von Denkmälern, die sich auf unsere Zeit erhalten haben; doch scheint in diesen der besondre maurische Charakter sich mit genügender Deutlichkeit zu entwickeln; auch können wir in ihnen bestimmte Styl-Unterschiede, in Bezug auf die verschiedenen Zeiten ihrer Erbauung, wahrnehmen. Zugleich besitzen wir über diese Monumente einige umfassende Kupferwerke, [1] die uns ohne Zweifel, wenn nicht Alles, so doch das Wichtigste von dem, was erhalten ist, vergegenwärtigen.

Unter den älteren Bauwerken ist vor allen wichtig die **Moschee von Cordova.** Die Anlage derselben gründet sich auf jener ursprünglichen Form der Moscheen, von welcher im Obigen gesprochen wurde. Doch ist hier das eigentliche Gebäude von dem Vorhofe bereits abgeschlossen und hat eine bedeutende Ausdehnung nach

[1] Vornehmlich: *Laborde, voyage pittor. de l'Espagne; — Murphy, the arabian antiquities of Spain; — Girault de Prangey, Souvenirs de Grénade et de l'Alhambra;* und desselben *Monumens arabes et moresques de Cordoue, Seville et Granade.* — Vgl. dazu: Schorn, über einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien, Kunstblatt, 1831, No. 1—6.

der Tiefe zu gewonnen: es ist etwa 350 Fuss tief, bei einer Breite von 450 Fuss. Neunzehn Schiffe, durch Arkadenreihen von einander getrennt, laufen von den neunzehn Portalen, die vom Vorhofe aus den Zugang bilden, nach der Hintermauer zu. Diese grosse Ausdehnung ist indess nicht die der ursprünglichen Anlage, die aus der späteren Zeit des achten Jahrhunderts herrührt. Ursprünglich waren es nur sieben Säulenschiffe; vier andre wurden in der nächstfolgenden Zeit, bis gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts, die letzten acht Schiffe im Anfange des eilften Jahrhunderts hinzufügt. Es war ein unermesslicher Wald von Säulen und Bögen; man berechnet die Anzahl der ersteren, ehe die Umwandlung der Moschee zu einer christlichen Kirche bedeutende Veränderungen herbeiführte, auf 12—1500. Das System der Architektur hat etwas sehr Eigenthümliches. Die Säulen, theils von antiken Gebäuden entnommen, theils solchen frei nachgebildet, sind nicht hoch und durch frei geschwungene Hufeisenbögen verbunden; über den Säulen und zwischen diesen Bögen setzen sodann, um eine grössere Höhe zu erreichen, viereckige Pfeiler auf, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind.[1] Ueber den letzteren ruht die flache Decke, die aber auch bei dieser Anordnung nur 35 Fuss über dem Fussboden erhaben ist. Im Allgemeinen war diese Einrichtung durch das ganze Gebäude in einfacher Weise durchgeführt, nur in dem Raume zunächst vor der kleinen Kapelle, die den Koran bewahrte, (der Kebla oder dem Zancarron) war sie mit reicherem Schmucke, mit einer bunteren Dekoration verbunden. Das Ornament, welches hier, besonders an dem Eingange in die Kebla, dann auch an den Portalen, erscheint, hat übrigens bei allem Reichthum noch ziemlich strenge Formen. Ausserdem war die Moschee, wie die gleichzeitigen christlichen Kirchen, mit den kostbarsten Metallen ausgestattet. Die ehernen Flügel der Portale waren mit Goldplatten überzogen, die Thüren des Zancarrons bestanden ganz aus Gold, der Fussboden des letzteren aus Silber; durch das ganze Gebäude war eine Anzahl der prachtvollsten Lampen und Leuchter ausgetheilt. — Nach der Eroberung Cordova's im J. 1236 ward die Moschee zu einer christlichen Kathedrale umgewandelt und ein Chor in den Formen des germanischen Baustyles in dieselbe hineingebaut. Bedeutendere Veränderungen hatte sie im sechzehnten Jahrhundert zu erleiden.

Einzelne kleinere Baureste, die sich in verschiedenen Städten

[1] Es ist das System, welches bereits bei den altchristlichen Cisternen von Alexandria vgl. oben, S. 266) zur Anwendung gekommen war, nur eigenthümlich ausgebildet.

der Ostküste von Spanien, namentlich in den nördlichen Theilen dieser Küste, vorfinden, enthalten weitere Beispiele für die erste Entwickelungszeit der maurischen Architektur und für deren eigenthümliche Ausbildung. Vorzüglich interessant ist unter diesen ein maurisches Bad zu Girona (im dortigen Capuziner-Kloster). Es ist ein viereckiger Raum, in der Mitte eine Stellung von acht Säulen, die, über einer zweiten kleineren und offnen Säulenstellung, eine Kuppel tragen. Die Kapitäle der Säulen sind hier ungemein zierlich, in einem ägyptisirenden Geschmacke, gearbeitet. — Andre Bäder-Anlagen, deren Säulen indess ungleich einfacher gebildet sind, finden sich zu Barcelona und zu Valencia. — Sodann ist eine reich dekorirte Nische zu nennen, welche zu Tarragona, in dem Orangenhofe neben der Kathedrale eingemauert ist. Einer an ihr befindlichen Inschrift zufolge rührt sie vom J. 971 her; bei allem Reichthum der Verzierungen ist auch hier der Styl noch sehr streng.

In derselben Zeit, zwischen den Jahren 936 und 976, ward ein Herrscherpalast, Azzahra genannt, fünf Meilen unterhalb Cordova am Guadalquivier errichtet. Die Erzählungen der arabischen Schriftsteller schildern ihn als das Höchste, was Pracht und Glanz hervorzubringen vermochten; 4312 Säulen sollen in ihm befindlich gewesen sein. Eine grosse Menge von andern Prachtbauten und von Privatwohnungen, bis zu den Vorstädten von Cordova sich ausdehnend, schloss sich dieser Anlage an. Gegenwärtig ist von alledem keine Spur mehr vorhanden.

Ein anderer Palast ward in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erbaut und bis zur Mitte des folgenden erweitert und vergrössert. Dies ist das Königsschloss der Alhambra, das sich noch heute auf der Höhe des Albaycin über Granada erhebt. Hier zeigt sich uns die spätere Entwickelung der maurischen Architektur in ihrer ganzen romantischen Pracht. Dem äusseren Anblick nur feste Mauern und Thürme, das Bild kriegerischer Rüstigkeit, darbietend, gestaltet sich diese Anlage in ihrem Innern zum Ausdruck des behaglichsten, anmuthig träumerischen Lebensgenusses. Höfe und Gärtchen mit kühlenden Gewässern und Springbrunnen, schattige Säulenhallen umher, Zimmer und Säle, die sich den letzteren anreihen und in deren Mitte die sprudelnden Wasser hineingeleitet sind, heimlich umschlossene Baderäume, Balkone, die den Blick auf den Garten oder auf die fruchtbare Ebne von Granada und auf das ferne Schneegebirge hinausleiten, und alles dies in lieblich gaukelnden Formen und in dem phantastischen Reize des farbigen Ornamentes ausgeführt, geben ein Ganzes, das die Sinne

des Beschauers wie die Poesie eines Mährchens umfängt. Die ganze Architektur ist hier, so möchte man sagen, zu einem sinnreich ausgebildeten Ornamente geworden. Leicht und schlank steigen die Säulen der Höfe, einzeln oder paarweise stehend, empor; ihre Kapitäle breiten sich in spielendem Wechsel der Theile aufwärts, um die, wie ein Teppich gemusterte Mauer zu tragen, von welcher die Rundbögen, selten nur noch mit dem kräftigen Ansatz der Hufeisenform, wie ein leichtes Filigranwerk niederhängen. Es ist, als ob die Phantasie der Architekten in die alte Nomadenzeit ihrer Vorfahren wieder heimgekehrt wäre, als ob es die leichten Zelte der Wüste seien, die hier zum reichen Königsschlosse umgewandelt erscheinen. Dabei aber ist über das Ganze, wie über die vorherrschenden Theile der Architektur eine Harmonie, eine Eurhythmie ausgegossen, welche die spielende Willkühr der Formen dennoch als ein stilles und sicheres Gesetz umfängt. Unter den einzelnen Partieen der Alhambra ist vornehmlich ausgezeichnet der Löwenhof, in dessen Mitte der vielbesungene Löwenbrunnen steht. Unter den Gemächern entfaltet den reichsten Glanz die Halle der Gesandten, in dem mächtigen, über den Felshang hinaustretenden Thurme, der von seinem Erbauer, Comares, den Namen führt. — Was sich von der Alhambra bis auf unsre Tage erhalten hat, ist übrigens nur ein Theil der Gesammt-Anlage; ein bedeutender Theil wurde im sechzehnten Jahrhundert zerstört, als Kaiser Karl V. dort einen colossalen Palast zu bauen begann. Aber der Kaiserbau ist eine Ruine geblieben, und seine trivial modernen und zugleich düsteren Formen bilden einen schneidenden Contrast gegen die fröhlich phantastischen Hallen des Maurenköniges.

Von der Alhambra durch eine Schlucht getrennt, erhebt sich auf einer andern Höhe über der Stadt ein zierlicher Garten-Pavillon, der Generalife. Ein Portikus, der den vorzüglichsten Schmuck des Pavillons bildet, erscheint in vollkommen ähnlichem Style wie die Hallen der Alhambra, nur ist die Harmonie seiner Verhältnisse vielleicht noch höher zu rühmen. — Im Uebrigen besitzt auch Granada selbst noch manche Reste der späteren Maurenzeit. Besonders interessant ist unter diesen die Façade eines Hauses, welches die Casa del carbon genannt wird.

Charakteristisch für die letzte Zeit der maurischen Architektur sind einige Monumente von Sevilla. Diese Bauwerke sind zum Theil bereits unter christlicher Herrschaft aufgeführt, indem man den Geschmack der Mauren vorerst noch zu anziehend fand, als dass man sich von ihm hätte plötzlich lossagen können; doch sind die Formen theils wiederum derber, theils minder charakteristisch,

theils mischen sich ihnen auch schon direkte Einflüsse der modernen Architektur bei. Hieher gehören namentlich der Alcazar (d. h. königliches Schloss), an dessen von Hallen und Gallerieen umgebenem Hofe die modernen Elemente schon deutlich hervortreten, während der Audienzsaal sich durch die edle und gemessene Behandlung der maurischen Formen noch sehr vortheilhaft auszeichnet. Sodann der Palast Medina-Coeli, gebaut im J. 1520. Hier sind die oberen Arkaden, welche die Gallerie des Hofes bilden, schon im gedrückten Flachbogen gewölbt, — einer Form, die dem, im Uebrigen noch beibehaltenen maurischen Charakter bereits aufs Entschiedenste widerspricht. — Auch der Thurm der Kathedrale von Sevilla, der noch heute den arabischen Beinamen la Giralda (die Stolze) führt, trägt zum grössten Theil maurisches Gepräge.

§. 4. Monumente in Aegypten, Syrien und Sicilien.

Nächst Spanien liegt uns einige nähere Kunde über die muhamedanischen Monumente Aegyptens vor. Die Behandlungsweise, welche wir an diesen wahrnehmen, steht ungefähr in der Mitte zwischen den Stylen der maurischen Architektur und der in den östlich asiatischen Ländern. Die Anlage der Moscheen befolgt hier, vorherrschend, jene ursprüngliche Einrichtung der Säulenhallen, welche den Hof umgeben; insgemein haben die auf der Seite des Heiligthumes keine beträchtliche Tiefe, sind zum Theil auch gegen den Hof nicht abgeschlossen. Kuppeln kommen zumeist nur bei Mausoleen vor, die sich etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts mit den Moscheen verbinden. Bei den Arkaden findet sich fast durchgehend und schon bei den frühsten der auf unsre Zeit gekommenen Monumente, der Spitzbogen angewandt, zuerst in einfacher Form, später mehr gedrückt und geschweift. Eine höhere Kunstbildung, die aus diesen Elementen hätte hervorgehen können, scheint aber in Aegypten nicht einheimisch gewesen zu sein; neben einzelnen Monumenten, die in den Formen und Verhältnissen allerdings das Erwachen des Schönheitssinnes bekunden, erhebt sich die Mehrzahl nicht über den Standpunkt einer prächtig aufgeschmückten Barbarei.

Vorzüglich wichtig sind die Monumente von Cairo, der Hauptstadt Aegyptens.[1] Unter diesen ist zuerst zu nennen: der Nilmesser (Meqyas) auf der Insel Rodah, Alt-Cairo gegenüber, ein viereckiger, brunnenartiger Bau, Treppen und spitzbogige Nischen an den Wänden, in der Mitte eine grosse, reichverzierte

[1] S. vornehmlich *P. Coste, architecture arabe ou monumens du Kaire.* — *Déscription de l'Egypte, état moderne* (einzelne Blätter).

Säule, an welcher man das Steigen und Fallen des Wassers beobachtete. Der Nilmesser wurde im J. 719 erbaut und im J. 821 erneut; spätestens aus dieser Zeit rührt der innere Bau mit jenen Nischen, die somit für das erste Auftreten des Spitzbogens in der muhamedanischen Architektur ein sichres Zeugniss geben, her. [1] Einige andre Restaurationen fanden im weiteren Verlauf des neunten Jahrhunderts statt; im J. 1107 erhielt das Gebäude eine von offnen Säulenstellungen getragene Kuppel, die indess zur Zeit der französischen Expedition (1799) unterging.

Für die älteste unter den Moscheen von Cairo gilt die Moschee Amru, im J. 643 gegründet, bis 714 mannigfach erweitert und nach einem Brande im J. 897 erneut. Was der ursprünglichen Anlage, was dieser Restauration angehöre, ist nicht wohl zu sagen. Die Säulen sind von antiken Gebäuden entnommen; sie tragen hohe und breite Spitzbögen, deren Spitze sich jedoch erst wenig über die Kreislinie erhebt, mit hufeisenförmigem Ansatz. Zwischen Säulen und Bögen ist, als rohe Vermittelung (und als Erhöhung der Säule), ein hoher würfelförmiger Aufsatz angebracht, offenbar eine Nachbildung jenes hohen Aufsatzes, der über den Kapitälen der späteren Zeit des altägyptischen Styles so häufig vorkommt, hier aber noch minder gültig ist, als dort. — Dasselbe rohe Princip findet sich auch bei sehr späten Gebäuden, z. B. bei der, im Uebrigen zwar höchst brillant dekorirten Moschee el Muahed, vom J. 1415. Auch bis auf die neueste Zeit bleibt es, ganz auf dieselbe Weise, in Anwendung. — In einer mehr symmetrischen, obgleich höchst einfachen Ausbildung zeigt sich eben dies Princip in der Moschee Barkauk, vom J. 1149; hier sind nehmlich schlichte, unterwärts achteckige, oberwärts viereckige Pfeiler, freilich ohne Kapitäl und ohne irgend eine nähere Vermittelung zur Bogenform, angewandt. — Noch roher erscheinen die Säulenstellungen der Moschee el Azhar, vom J. 981; diese tragen über dem Kapitäl einen sehr breiten Würfel, und statt der Bogenwölbungen sieht man die Mauer, völlig urthümlich, mit geraden Linien unterschnitten. — Eine grosse Säulenhalle, welche den Namen der Josephshalle führt und der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts angehört, hat jenen ungeschickten Aufsatz über den Kapitälen nicht, vielmehr schliessen sich den letzteren die Spitzbögen unmittelbar an.

Ungleich merkwürdiger als die ebengenannten Gebäude ist die Moschee Tulun, 885 gegründet und innerhalb zweier Jahre,

[1] Ueber das Historische des Nilmessers von Rodah vgl. die Abhandlungen von *J. J. Marcel, tom. XV.* der *Déscription de l'Egypte*, besonders p. 393 ff.

angeblich durch einen christlichen Architekten, vollendet. Hier werden die den Hof umgebenden Arkaden nicht durch Säulen gebildet, sondern durch breite Pfeiler, über denen sich die einfachen, ebenfalls breiten Spitzbögen erheben. In die Ecken der Pfeiler sind kleine Säulen eingelassen, das frühste (und in der muhamedanischen Architektur gewiss seltne) Beispiel einer architektonischen Gliederung, die nachmals in der romanischen Architektur des Occidents zu eigenthümlichen Erscheinungen führen sollte. Die anderweitige, ornamentische Dekoration dieser Façaden steht ebenfalls in gutem Einklange zu den Linien der Architektur. Der Styl des Ornamentes, auch die Dekoration der eigenthümlich gebildeten Säulenkapitäle, stimmt übrigens mit der Bildungsweise, welche an den gleichzeitigen maurischen Gebäuden Spaniens erscheint, ziemlich entschieden überein.

Andre Bauwerke von bemerkenswerther Eigenthümlichkeit sind zu Cairo aus der späteren Zeit des Mittelalters erhalten. Unter diesen ist namentlich die Moschee Kalaun, mit einem grossen Hospital und dem Grabmal des Erbauers, vom J. 1305, hervorzuheben. Die brillante Weise, in welcher besonders das Innere des Mausoleums dekorirt ist, erinnert an den späteren Prachtstyl der maurischen Architektur. Das Aeussere der Moschee erscheint, sehr abweichend von der gewöhnlichen Weise, in reicher und dem romanischen Style des Occidents verwandter Ausbildung. — Reiche Zierden treten auch an den, zwar einfach angelegten Moscheen Mir-akhor (1362) und Kaïtbaï (1492) hervor. — Die Moschee Hassan (1379) hat statt der Arkaden zu den Seiten des Hofes offne Hallen, deren jede mit einem grossen spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt ist. Das Aeussere dieser Moschee ist durch den imposant vortretenden Kuppelbau des Mausoleums und durch die symmetrische Anordnung der Minarets ausgezeichnet.

Die Minarets der Moscheen von Cairo sind sehr mannigfaltig gebildet. Gewöhnlich steigen sie viereckig aus dem Körper des Gebäudes hervor und gehen dann in die achteckige Form über. Sie sind, in mehreren Geschossen, von Gallerien umgeben, und jedes obere Geschoss verjüngt, so dass sich in ihnen ein gewisses rohr-ähnliches Emporwachsen auf glückliche Weise ausdrückt. Häufig sind sie in reicher und nicht geschmackloser Weise dekorirt. — Neben ihnen gehören zu den äusseren Zierden der Stadt (wie aller muhamedanischen Städte von Bedeutung) die öffentlichen Brunnen, die wiederum zur reichsten Dekoration Anlass geben. —

Die wichtigeren unter den Moscheen von Alexandria[1] sind in

[1] *Déscription de l'Egypte, Antiquités, V, pl. 87. 88.*

derselben Weise, wie die Mehrzahl derer von Cairo, angelegt. Das umfassendste dieser Gebäude, die Moschee der tausend Säulen, ist indess am Schlusse des vorigen Jahrhunderts, bei Gelegenheit der französischen Expedition, zu Grunde gegangen. Hier waren die Säulen einfach durch Spitzbögen verbunden, doch trugen die Arkaden, im Inneren der Hallen, keine flachen Decken, sondern bereits Reihen kleiner Kuppeln. — Die Moschee des h. Athanasius (ohne Zweifel von einer altchristlichen Kirche, die an derselben Stelle gestanden haben mochte, so genannt), zeigt die Formen des gedrückten und geschweiften Spitzbogens, sowie eine Weise der Dekoration, welche der späteren Zeit entspricht. — Im Uebrigen sind die Moscheen von Alexandria unbedeutend. —

Diesen ägyptischen Monumenten ist hier zunächst, in Syrien, die grosse Moschee von Damascus anzuschliessen, deren Grundriss [1] ebenfalls einen Hof, mit Säulenhallen umher, darstellt. — Sonst besitzen wir, was die Monumente dieser Gegend anbetrifft, noch einige nähere Nachricht über die Moschee el Haram zu Jerusalem, auf dem Berge Moriah, an der Stelle des Salomonischen Tempels belegen. Sie wurde bereits unter dem Kalifen Omar, um das J. 637, erbaut. Ihre Form unterscheidet sich jedoch wesentlich von der der bisher betrachteten Moscheen; es ist ein Kuppelbau, aussen achteckig, innen rund und der Hauptraum des Innern von zwei Säulenkreisen umgeben, — ohne Zweifel eine Nachahmung der heil. Grabkirche von Jerusalem. [2]

Von Afrika aus zogen die Araber nach Sicilien hinüber und eroberten die Insel im J. 827; bis in die spätere Zeit des eilften Jahrhunderts blieben sie im Besitz derselben. Zwei Schlösser, unfern von Palermo, Zisa und Cuba benannt, haben sich hier, neben andern geringeren Resten, als die Zeugnisse ihrer einstigen Herrschaft erhalten. Sie tragen vollkommen, und nur mit Ausnahme einzelner Veränderungen aus späterer Zeit, das Gepräge des arabischen Styles. Es sind hohe cubische Massen, mit Erkerthürmen auf den Seiten, die Aussenwände mit flachen spitzbogigen Nischen versehen, in der Mitte des Inneren eine reich geschmückte Halle

[1] Bei Pococke, Beschreibung des Morgenlandes, II, t. 21.

[2] Abbildungen bei Forbin, Reise nach dem Morgenlande, t. 32, und bei *Cassas, voyage pitt. en Syrie.* — Ueber die Uebereinstimmung des heutigen Gebäudes mit der ursprünglichen Anlage vergl. die Schilderung desselben bei Wilhelm von Tyrus, *belli sacri hist. l. 8. c. 3.* (Hier wird ausdrücklich der Inschriften gedacht, welche den Omar als Erbauer nannten.)

(oder Hof), die sich besonders in der Zisa wohl erhalten hat und die an die Dekorationsweise der maurischen Paläste Syriens erinnert. [1]

§. 5. Monumente der europäischen Türkei.

Die Moscheen der europäischen Türkei, vornehmlich die Prachtbauten von Constantinopel, gehören den späteren Zeiten der muhamedanischen Kunst an. Bei ihnen ist, im Gegensatz gegen die bisher betrachteten Säulenhallen, der byzantinische Kuppelbau durchaus vorherrschend. Hier gründet sich die Aufnahme desselben freilich auf unmittelbarer Nachahmung der Kirchenbauten, welche man in dem, in Besitz genommenen Reiche vorfand. Es ist die Structur der Sophienkirche, mehr oder weniger frei wiederholt, doch vorherrschend stets in der Weise, dass der grossen Kuppel des Mittelraumes sich untergeordnete Halbkuppeln anschliessen, die bei all diesen neuen Anlagen in Anwendung gebracht wurde. Das Ganze der Gebäude bildet stets dasselbe, nicht sehr organische Conglomerat von Kuppeln, Halbkuppeln, Bögen u. dergl., und nur die Hauptkuppel steigt durchweg in einem höheren, freieren Bogen empor, als die der Sophienkirche. Das eigentlich orientalische Gepräge erhalten diese Moscheen nur durch die Minarets, die den Körper des Gebäudes schlank und frei, kriegerischen Lanzen vergleichbar, umstehen, durch die mehr oder weniger arabische Bildung des Details und durch die Anwendung von Inschriften statt des Bildwerkes. Mahmud II. hatte nach der Eroberung Constantinopels (1453) einen griechischen Architekten in seine Dienste genommen und liess durch diesen seine neuen Bauten ausführen.

Constantinopel zählt im Ganzen 346 Moscheen, unter ihnen 74 von höherer Bedeutung; 13 der letzteren (zu denen die Sophienkirche gehört) sind kaiserliche Moscheen und bilden die Hauptzierden der Stadt. Schon die Moschee, welche Mahmud II. aufführen liess und die nach ihm den Namen führt, ist eins der ansehnlichsten Gebäude. Nicht minder die Moschee Soliman's I., dem sechszehnten Jahrhundert angehörig. Die Moschee der Sultanin Valide, aus dem siebenzehnten Jahrhundert, ist berühmt durch die Ueberdeckung sämmtlicher innerer Räume mit persischem Porcellan. Alle übertrifft, dem Schlusse des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, die mächtige und glänzende Moschee des Sultans Achmed; sie ist, die einzige, mit sechs stolzen Minarets umgeben. An der Moschee des Sultans Osman, bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts gebaut, rühmt man die Eleganz und Regelmässigkeit der Anlage. U. s. w.

[1] S. *d'Agincuort, arch., t. 44, n. 12—16.* — *H. Gally Knight, Saracenic and Norman remains, to illustate the Normans in Sicily.*

Unter den Moscheen von Adrianopel sind uns die Moschee Bajazet's, ein Gebäude von einfacher Anlage, und die Moschee Selim's, welche letztere sich durch geistreiche Anordnung des Innern, aber auch durch viel styllosen Schmuck auszeichnet, durch ausführlichere Zeichnungen bekannt geworden. [1]

§. 6. Monumente in Indien und Persien.

In eigenthümlich glänzender und grossartiger Gestalt entfaltet sich die muhamedanische Architektur in Indien und Persien. Doch gehören auch diese Werke grösstentheils, so weit uns wenigstens eine nähere Kunde über dieselben vorliegt, dem letzten Blüthenalter des Islam an.

Vorzüglich reich ist Indien, und zwar das Gebiet des Gangesstromes, an den prächtigsten Monumenten. [2] Hier sind zunächst einige Denkmäler zu nennen, welche noch aus den früheren Zeiten der Herrschaft des Islam in Indien herrühren. Es sind Werke aus der Periode der Patanen-Dynastie, die vom Schlusse des zwölften bis etwa zum Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts blühte. Delhi, welches Timur im J. 1399 zerstörte, war die Residenz der Herrscher dieses Geschlechtes; dort, in der alten Trümmerstadt, zur Seite der späteren Prachtbauten, finden sich noch einzelne Monumente jener Zeit. Vor allen ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Cutab-Minar, — der Minaret, welchen Cutub, der Zertrümmerer des Brahmanenthrones zu Delhi, als die stolze Triumphsäule des Islam (wie man ihn schön benannt hat) errichtete. Er steigt fest und sicher, einer sich stark verjüngenden Säule gleich, bis über 242 Fuss empor, ringsum kannelirt und mit Inschriften geschmückt. Unter den isolirten Säulen-artigen Monumenten, des Orients wie des Occidents, dürfte dies Werk, vielleicht vor allen, den Vorzug verdienen. Sonst sind zu Alt-Delh noch manche Grabdenkmäler, thurmartige Bauten von grösserer und geringerer Höhe, mit Säulenkränzen und dergl. geschmückt, zu bemerken.

Im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts begann die Herrschaft

[1] *Sayger et Desarnod, Album d'un voyage en Turquie. pl.* 18 und 24. 6 und 12. — Es fehlt im Uebrigen noch sehr an genügenden Aufnahmen türkischer Baulichkeiten.

[2] S. besonders die Prachtblätter in *Daniells oriental scenery.* (Einzelnes davon bei *Langlès, monuments anciens et modernes de l'Hindoustan.*) Mancherlei bildliche Darstellungen und Berichte in andern Werken der Engländer über Indien, z. B. bei *Forbes, oriental memoirs,* u. A. — An gründlichen Aufnahmen, welche der Bedeutung der indischen Monumente entsprächen, fehlt es auch hier noch.

der grossen Moguls; die Monumente, die von diesen errichtet wurden, gehören wiederum zu den schönsten Erzeugnissen der muhamedanischen Kunst. Es ist auch hier, wie bereits früher angedeutet wurde, ein Kuppelbau vorherrschend, der vielleicht auf das System der byzantinischen Architektur zurückgeführt werden darf; dabei aber ist jenes nüchterne und — zumal für die Gestaltung des Aeusseren — doch kleinliche Einschachtelungs-System von Kuppeln und Halbkuppeln verlassen, und das Ganze im Gegentheil mit einer eigenthümlichen Grossheit der Linien und Massen angeordnet, die den bedeutsamsten Eindruck hervorbringt. Zugleich tritt hier, auf entschiedene Weise bemerkbar, eine Einwirkung der alt-indischen Kunst hervor, die zu einer reicheren Belebung des Ganzen wesentlich beiträgt; aber auch sie wird, in nicht minder glücklichem Gegensatz gegen die wüste Ausartung des brahmanischen Pagodenbaues, durch dieselbe Grossheit des Sinnes in feste Gesetze eingeschränkt. Wenigstens sind es nur einzelne Ausnahmen, in denen die Details der Architektur wiederum in einer Weise anwachsen, dass diese allerdings wie ein näheres Nachbild der Pagodenbauten erscheint. — Die Masse des Gebäudes steigt in der Regel als ein fester viereckiger Körper empor, an ihren Aussenseiten mit Nischenwerk oder mit regelmässig wiederkehrenden Oeffnungen versehen und mit zierlichen Zinnen gekrönt; darüber erheben sich zuweilen, in verjüngtem Maasstabe, noch einige Absätze von ähnlicher Einrichtung; den mittleren Theil bekrönt sodann die mächtige Kuppel, ausgebaucht und oberwärts einer Spitze sich zuneigend. Auf den Ecken sind gewöhnlich leichte Minarets angeordnet, die sich jedoch dem Ganzen in sehr harmonischer Weise anreihen und namentlich nicht jenes übertrieben schlanke Verhältniss der türkischen Minarets haben. Die Portale bilden gewöhnlich einen Vorbau von beträchtlicher Erhebung; sie werden durch eine grosse spitzbogige Nische ausgefüllt, in deren Grunde die, verhältnissmässig kleine Thüröffnung sich befindet; auch ihre Seiten pflegen durch Minarets eingefasst zu sein. Vorzüglich ausgebildet erscheint dieser Portalbau da, wo er eine selbständige Anlage ausmacht, z. B. als Zugang der abgeschlossenen Räume, die das Heiligthum umgeben. Die Bogenform ist durchgehend die des Spitzbogens; doch wird derselbe insgemein flach und oberwärts mit etwas geschweifter Spitze gebildet; er wird stets, was mit solcher Formation wohl übereinstimmt, rechtwinklig durch breite Bänder umfasst, und dieser klare Einschluss steht wiederum in Harmonie mit dem gemessenen Charakter der Gesammtanlage. Bei Arkaden wird der Spitzbogen, ebenfalls in Uebereinstimmung mit diesen Principien,

stets von viereckigen Pfeilern getragen. Bei eigentlichen Säulenhallen wird insgemein ein gerades Gebälk angewandt; bei diesen Säulenbauten zeigt sich übrigens eine sehr mannigfaltige Ausbildung der alt-indischen Consolenform; auch das weit auslaufende Schattendach, welches über dem Gebälk der Säulen vertritt, erinnert an das Princip der alt-indischen Architektur. Im Uebrigen sind die indisch muhamedanischen Monumente, wie im Innern, so auch im Aeusseren aufs Reichste dekorirt. — Der Gesammtcharakter dieses Architekturstyles entspricht dem majestätischen und doch heiteren Glanze des orientalischen Herrscherlebens, wie uns das Bild desselben aus den Geschichten und Gedichten jener Völker entgegentritt.

Die gerühmtesten Werke gehören der Regierung Schah Akbars des Grossen (1556—1605) und seines Sohnes, des Schahs Jehan (1605—1658) an; sie finden sich in den beiden Residenzstädten, dem neuerbauten Delhi und Agra, und in deren Umgebung. Aeusserst reich und glänzend ist das Mausoleum Akbars zu Secundra, unfern von Agra. Doch scheint hier der in Rede stehende Styl, wie er anderweitig vorherrscht und wie er im Vorigen geschildert ist, noch nicht völlig entwickelt; so fehlt namentlich dem Hauptbau des Mausoleums noch die Kuppel; von ausgezeichneter Schönheit dagegen ist das Hauptportal, das in den heiligen Raum führt, welcher das Denkmal umschliesst. — Von Schah Jehan wurde der neue Herrscherpalast zu Delhi mit grösster Pracht erbaut; in dem Audienzsaale desselben stand der berühmte Pfauenthron, aus Gold und den kostbarsten Edelsteinen gearbeitet. Vierzig grosse Moscheen liess Jehan zu Delhi errichten, unter diesen, als ein vorzüglich grossartiges Werk, die eigentlich sogenannte „grosse Moschee“ (die Yamuna-Musjed), ein Gebäude, welches den in Rede stehenden Styl in seiner glänzendsten Entwickelung zeigt. Eben so prachtvoll und grossartig ist das Mausoleum, welches Schah Jehan seiner geliebtesten Sultanin, Nurjehan, in der Nähe von Agra erbaute; dasselbe führt den Namen Taje Mahal, d. h. Wunder der Welt oder Diamant des Serails.

Andre Prachtbauten ähnlicher Art, von späteren Herrschern errichtet, Mausoleen, Moscheen und Paläste, finden sich zu Allahabad, zu Muttra, zu Juanpore, Ahmedabad, u. s. w. Bei den Bauten der jüngsten Zeit aber zeigen sich auch mancherlei manierirte Ausartungen jener grossartigen Behandlungsweise, welche die vorgenannten Anlagen auszeichnet. Als Beispiel von solchen ist namentlich das Mausoleum der Sultane von Mysore zu nennen.

Denselben Baustyl sehen wir gleichzeitig in Persien verbreitet und durch ihn die Herrschaft der Sofi-Dynastie verherrlicht. Im

höchsten Glanze erscheinen hier vornehmlich die stolzen Bauten, mit denen Schah Abbas der Grosse (1585—1629) seine Residenz **Ispahan** schmückte. Zu seinen Hauptanlagen in Ispahan gehört der **grosse Maidan**, ein viereckiger Platz von 2600 Fuss Länge und 700 Fuss Breite, zu kriegerischen Uebungen und Schaustellungen dienend, rings von den Hallen eines prächtigen Bazars umgeben und auf jeder Seite durch ein mächtiges Gebäude begrenzt. Auf der oberen Seite, durch einen besonderen Vorhof abgetrennt, liegt die grosse Moschee von Ispahan, gegenüber eine kleinere Moschee, auf jeder der beiden andern Seiten eine colossale Prachtpforte.[1] In den Dekorationen des königlichen Palastes von Ispahan entfaltet sich der ganze mährchenhafte Reichthum einer orientalischen Phantasie, die, was die Wahl auch der kostbarsten Mittel der Darstellung anbetrifft, durch keine Schranke mehr gehemmt wird.[2]

[1] *Ker Porter, travels in Georgië, Persia etc. I, pl. 8.*

[2] *Ker Porter, I, p. 412.* Vgl. u. a. Chardins Reisen, wo verschiedene bildliche Darstellungen. — An genügenden Aufnahmen der wichtigsten persisch muhamedanischen Bauten fehlt es noch mehr, als in Bezug auf Indien.

Dreizehntes Kapitel.

Die Kunst des romanischen Styles.

Allgemeine Bemerkungen.

Das zehnte Jahrhundert ist, was die Geschichte der christlichen Völker des europäischen Occidents anbetrifft, als diejenige Epoche zu betrachten, in welcher die alten und die neuen Culturverhältnisse sich voneinander scheiden. Bis dahin hatten die Völker des ehemaligen weströmischen Reiches und die germanischen Nationen, ob auch bunt durcheinander getrieben von den Stürmen der grossen Völkerwanderung, doch ohne eine organische Verbindung und im strengen Bewusstsein ihrer verschiedenartigen Nationalität neben und durcheinander gelebt. Für die Kunst hatten jene altchristlich römischen oder byzantinischen Formen den allgemeinen Typus gegeben; der Geist der germanischen Nationen hatte noch nicht die selbständige Kraft gewonnen, dass er vermögend gewesen wäre, diesen Formen zugleich ein ihm entsprechendes Gepräge aufzudrücken, und nur als eine Ausnahme oder als eine geringe Vordeutung späterer, mehr umfassender Entwickelung dürfen wir die eigenthümlichen Erscheinungen betrachten, die uns in den Miniaturen jener angelsächsischen Manuscripte entgegengetreten sind. Jetzt aber begannen die unorganischen Bestandtheile des politischen Lebens sich ineinander aufzulösen. Neue Völker und Staaten entwickelten sich, jedes als ein besondres und selbständiges, ob untereinander auch verschieden nach dem Grade der Mischung theils fremdartiger (namentlich germanischer und römischer), theils verwandter (namentlich germanischer) Elemente. Der germanische Volksgeist hatte diejenige Stufe der Entwickelung erreicht, dass er selbstbestimmend sich auch in den Formen, welche den Gedanken zur Erscheinung bringen, aussprechen, dass er namentlich auf die weitere Gestaltung der Kunst seinen Einfluss ausüben konnte.

Ueberhaupt war ein erneuter und erhöhter Betrieb der Kunst die Folge dieser beginnenden Aufklärung der volksthümlichen Verhältnisse. Mit frischer Kraft wurden die Formen, welche in den Werken der altchristlichen Kunst vorlagen, wiederum aufgefasst und zu einem lebenvolleren Organismus umgebildet; in reicherer Fülle strebte der Gedanke, in höher erregtem Schwunge das Gefühl zum Ausdruck, zur selbständig wirksamen Erscheinung. Freilich geschah dies Alles in mannigfach verschiedener Weise je nach den verschiedenen Elementen, aus denen das neue Völkerleben sich bildete, und nach den verschiedenen Stadien der Entwickelung, welche das letztere zu durchlaufen hatte. Bei diesen mannigfach wechselnden Unterschieden aber gewahren wir gleichwohl gewisse gemeinsame Grundzüge, welche uns die Kunst des europäischen Occidents fortan als eine gemeinsam vorschreitende bezeichnen. So entwickelt sich zunächst eine, in ihren Hauptzügen übereinstimmende Richtung der Kunst, welche — wie dies in der Natur der Sache liegen musste — noch unmittelbar auf den Elementen der früheren, auf der altchristlichen Kunst mit ihren aus der Antike herübergenommenen Formen, beruht. Der Geist der neuen Zeit tritt uns hier weniger in der Bildung von wesentlich neuen Formen als in der, mehr oder minder freien Umbildnng der alten entgegen. Man bezeichnet diese Richtung, diesen Styl der Kunst am Passlichsten mit dem Namen des romanischen, nach dem Vorgange der Sprachwissenschaft, welche die Idiome, die sich gleichzeitig und unter entsprechenden Verhältnissen aus der alten Römersprache bildeten, mit demselben Worte benennt.[1]

[1] Der Name eines romanischen Styles ist in einzelnen Fällen auch schon anderweitig für die in Rede stehende Periode der Kunst zur Anwendung gebracht worden; im Allgemeinen jedoch war es bei uns Sitte, statt dessen von einem byzantinischen Style zu sprechen. Wenn es sonst zumeist sehr gleichgültig ist, was für ein Wort man zur Bezeichnung eines besondern Dings gebraucht, so muss der allgemeinen Sitte in dem vorliegenden Falle sehr entschieden widersprochen werden, da sie die grösste Verwirrung der Begriffe hervorgebracht hat und noch immer unterhält. Die byzantinische Kunst ist eine eigenthümliche, die wie früher, so auch in der romanischen Periode und später, der occidentalisch-europäischen zur Seite steht; ihr Unterschied von der letzteren ist in dem vorliegenden Falle um so schärfer in's Auge zu fassen, als sie in der That eins der Elemente bildet, die für die eigenthümliche Entwickelung des romanischen Styles wirksam gewesen sind, keineswegs aber ein so bedeutendes Element, dass sie überall oder vorzugsweise als die Grundlage dieses Styles zu betrachten wäre. Ich sehe mich hiebei zugleich, um Missverständnisse zu

Die Kunst des romanischen Styles tritt uns als ein, von ziemlich bestimmten Grenzen umschlossenes Ganze, das wiederum in sich seine besonderen Stufen der Entwickelung und Ausbildung hat, entgegen. Zu Anfang ist sie nur erst im Stande, die eigenthümliche Richtung, nach welcher sie strebt, mit einzelnen rohen und ungefügen Strichen vorzuzeichnen; noch hat sie nicht die Kraft, die entarteten Formen der Antike, die in der altchristlichen Kunst zwar lebendig aufgefasst, dann aber einer neuen Entartung anheimgefallen waren, zum völligen frischen Leben zu erwärmen; noch kann der neue Volksgeist (der germanische) sein Dasein nicht anders, als in einer halbbarbarischen, mehr oder weniger phantastischen Weise ankündigen. In solcher Fassung erscheinen uns die wenigen Leistungen, die uns aus dem zehnten, sowie der grössere Theil derjenigen, die uns aus dem eilften Jahrhundert erhalten sind. Im weiteren Verlauf des eilften Jahrhunderts aber entwickelt sich die romanische Kunst zu einer entschiedneren Selbständigkeit, zwar noch streng, noch schwer, selbst noch mehr oder weniger befangen im Ausdruck des Gefühles, gleichwohl in ihrer Eigenthümlichkeit vollständig und deutlich erkennbar. Im zwölften Jahrhundert wird sie allmählig freier und sichrer; ein reiches, vielgestaltiges Leben, häufig in einer üppigen Kraft sich Bahn brechend, spricht sich in ihren Werken aus. Diese Erscheinungen tragen freilich zumeist, nach einer oder der andern Seite hin, wiederum noch das Gepräge jenes nordisch phantastischen Geistes; dann aber, und vornehmlich in den Leistungen, die gegen den Schluss des zwölften und in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen, mässigen sich die genannten Elemente in sehr erfreulicher Weise; sie gestalten sich nicht selten zu einer eigenthümlichen Klarheit und Anmuth, und sie nähern sich in vielfachen Motiven selbst, gleichsam, als ob sie den Ausgang des romanischen Styles an seinen Ursprung anknüpfen wollten, in einer höchst auffallenden Weise den Formen der reinen classischen Kunst. Im Einzelnen treten uns Erscheinungen solcher Art noch das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch entgegen. Diese eigenthümliche und nicht unbewusste Rückkehr zu der Bildungsweise des classischen Alterthums, so vieles Interesse sie an sich der Betrachtung gewährt, stand aber mit dem allgemeinen Lebensprincip, welches die Völker des europäisch christlichen Occidents erfüllte, im Widerspruch; mit

vermeiden, zu der ausdrücklichen Bemerkung veranlasst, dass ich selbst in früheren kunsthistorischen Arbeiten zuweilen, der allgemeinen Sitte folgend, das Wort „byzantinisch" gebraucht habe, wo ich gegenwärtig nur „romanisch" setzen würde.

mächtigen Waffen, plötzlich und entschieden, trat dieser antikisirenden Richtung der germanische Volksgeist in seiner ganzen Selbständigkeit entgegen und verdrängte durch einen eigenthümlich „germanischen" Styl der Kunst jenen romanischen. Es ist, je nach den verschiedenen Ländern, die Zeit am Schlusse des zwölften oder im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, welche die beiden Style in sehr bestimmter Weise voneinander scheidet und die somit das Ende des romanischen bezeichnet. Zwar ist eine Reihe von Kunstwerken anzuführen, die, der ebengenannten Epoche angehörig, einen Uebergang zwischen beiden Stylen zu vermitteln scheint. Doch ist in der That dieser Uebergang zumeist nur scheinbar und nur bei wenigen Werken ist ein solcher klar ausgesprochen; ungleich häufiger sind es nur vereinzelte, fast zufällige Motive, die sich den alten Formen als Vordeutung der neuen zufügen, oder die (obschon seltner) bei den neuen Formen als Reminiscenz der alten beibehalten sind.

A. Architektur.

§. 1. Die Principien der romanischen Architektur.

Was im Vorigen über die Entwickelungsverhältnisse des romanischen Styles gesagt wurde, tritt uns am Anschaulichsten und Umfassendsten zunächst in der Architektur entgegen. Hier konnte sich namentlich schon der Beginn des neuen Styles in veränderter Anlage und Dispostition des architektonischen Ganzen, in gewissen Grundformen von allgemeinerer Bedeutung und in deren eigenthümlicher Verbindung aufs Deutlichste ankündigen, wenn auch jener mehr ins Detail eingehende Organismus, der das Werk zu einem vollendeten macht, jene klare und bewusste Durchführung des neuen Gedankens vorerst noch unentwickelt blieb. In der bildenden Kunst aber, welche von dem Individuellen ausgeht, musste es ungleich schwieriger sein, sich von den herkömmlichen, feststehenden Formen loszureissen oder von dem Standpunkte einer ursprünglichen Rohheit plötzlich zu einer Richtung von ausgebildeter Entschiedenheit zu gelangen. Die selbständige Gestaltung der bildenden Kunst des romanischen Styles fällt somit später als die der Architektur, doch erscheint auch sie in den letzten Zeiten dieses Styles im höchsten Grade merkwürdig und bedeutsam. Zugleich sind mancherlei äussere Gründe vorhanden, welche der Betrachtung der Architektur dieses Styles ein vorzügliches Interesse gewähren. Es ist im Allgemeinen mehr von architektonischen als von bildnerischen Werken auf unsre Zeit gekommen, und wir können in diesen den

Entwickelungsgang nicht nur in seiner Gesammtheit, sondern auch in seinen mannigfaltigen, nationalen und lokalen Unterschieden deutlicher beobachten; sodann ist über die vorhandenen Architekturen, wenn auch immer noch nicht umfassend Genügendes, so doch beträchtlich mehr vorgearbeitet und durch Abbildungen anschaulich gemacht, als dies bisher für die Werke der bildenden Kunst geschehen ist.

So eigenthümlich und bedeutsam der romanische Baustyl in den Zeiten seiner höheren Ausbildung erscheint, so können wir ihn doch, was seine Ursprünge anbetrifft, auf verschiedene, anderweitig zumeist schon vorgebildete Grundelemente zurückführen. Das wichtigste unter diesen ist das des römisch-christlichen Basilikenbaues; in einzelnen Fällen, wo der Geist der neuen Zeit minder lebhaft einzudringen vermochte, finden wir denselben sogar noch in derselben Weise, wie in der altchristlichen Kunst, zur Anwendung gebracht. Daneben ist der byzantinische Baustyl von Einfluss, und auch er wird in einzelnen wenigen Fällen ziemlich unmittelbar aufgenommen. Als ein drittes Element, das wenigstens in manchen beachtenswerthen Einzelheiten hervortritt, ist das der muhamedanischen Kunst zu nennen. Als ein viertes endlich, aber als ein wesentlich neues Element, sind jene Eigenthümlichkeiten zu betrachten, die der germanischen Geistesrichtung zugeschrieben werden müssen und die sich theils in Einzelheiten, theils in der Gesammtfassung der architektonischen Anlagen deutlich genug bemerklich machen.

Im Allgemeinen bildet der altchristliche Basilikenbau die Grundlage des Systemes der romanischen Architektur, und es bleibt derselbe auch, was seine vorzüglichst charakteristischen Elemente anbetrifft, während der ganzen Zeit des romanischen Styles in Anwendung. Dabei aber erscheint er fast in der Regel auf mannigfaltige Weise modificirt und in Einzelheiten umgebildet. Als eine der wichtigsten Veränderungen der Anlage ist zunächst die zu nennen, dass die völlig unarchitektonische Chor-Einrichtung der altchristlichen Basilika (die bei Doppel-Chören, wie auf dem Plane der Basilika von St. Gallen, die Bedeutung des inneren Raumes fast gänzlich in Widerspruch mit dessen Erscheinung setzte), aufgehoben und insgemein zu einer grossartigeren Gestaltung der Anlage benutzt ward. Man ordnete jetzt nemlich gern als Regel, was früher nur eine Ausnahme gewesen war, ein Queerschiff an; man verlängerte jenseit desselben das mittlere Langschiff, an dessen Verlängerung sich dann erst die Haupttribune des Altares anschloss; und man legte in diese Verlängerung, als in einen besonderen architektonischen Raum, die Plätze für den Chor. Häufig

nahm man für die letzteren auch noch den Mittelraum des Queerschiffes in Anspruch, so dass dessen Flügel, durch mehr oder weniger hohe Brüstungsmauern von dem Chore getrennt, zu besondern Kapellen wurden (was der architektonischen Gesammtanlage wenigstens nicht widersprach). Der Altarraum und der Platz des Chores bildeten nunmehr ein Gemeinsames, ein Sanctuarium von beträchtlicher Ausdehnung, und um demselben auch in seiner Erscheinung eine Auszeichnung vor den übrigen Räumen zu geben, erhöhte man es beträchtlich über dem Boden des Kirchenschiffes, so dass eine bedeutende Stufenreihe emporführen musste. Diese Erhöhung benutzte man zugleich zur Anlage einer Crypta von grösserer Ausdehnung, die als ein eigenthümlich bedeutsamer, geheimnissvoller Raum ausgebildet und deren Decke, aus Kreuzgewölben bestehend, von Säulenreihen getragen ward; die Ausübung von mancherlei mysteriösen Culten, von Märtyrer- und andern Gräberfesten, von Exorcismen u. dergl., hatte ohne Zweifel das Bedürfniss so ausgedehnter Gruftkirchen hervorgerufen. Uebrigens darf man mit Zuversicht annehmen, dass diese ganze Einrichtung im Wesentlichen eine germanische ist; wenigstens erscheint sie bei den deutschen Basiliken dieser Zeit häufiger und mehr in Harmonie mit der Gesammtanlage durchgebildet, als bei den italienischen. — Auch findet sich bei den deutschen Basiliken, was bei den italienischen fast gar nicht der Fall ist, mehrfach die Anlage eines zweiten Chores nebst der entsprechenden Tribune, dem Hauptchor gegenüber, selbst mit einer zweiten Crypta; sodann eine eigenthümliche Vermischung von Pfeilern mit den Säulen, welche die Schiffe von einander trennen (auch nicht selten die Anwendung von Pfeilern allein, ohne Säulen), endlich eine organische Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes, während bei den italienischen Basiliken der Thurm stets, wie früher, abgetrennt zur Seite des Gebäudes errichtet wird. — Eigenthümlich ist dagegen einigen italienischen Basiliken die Aufnahme gewisser byzantinischer Motive, namentlich die Aufführung einer Kuppel über der Durchschneidung von Queer- und Langschiff, und die Anordnung von Gallerieen, die sich durch Arkaden gegen das Mittelschiff öffnen, über den Seitenschiffen. Die Einrichtung von Seitentribunen, an den Flügeln des Queerschiffes, die ziemlich allgemein bei den romanischen Basiliken erscheint, dürfte sich ebenfalls, wie dies schon früher bemerkt wurde, von den byzantinischen Bauanlagen herschreiben.

Neben die Anlagen solcher Art, die trotz der ebengenannten Modificationen doch immer den eigentlichen Basilikenstyl beibehalten,

tritt sodann aber ein Bausystem, welches als eine entschiedene, höchst wesentliche und folgenreiche Neuerung betrachtet werden muss. Die allgemeine Disposition des Gebäudes bleibt zwar auch hier noch die der Basilika, und zwar mit dem grösseren Theil der eben angeführten Modificationen: die architektonische Ausführung aber, der eigentliche Bau, erscheint in einer wesentlich abweichenden Form. Die flache Bedeckung der Räume wird verlassen und statt ihrer das Gewölbe in Anwendung gebracht, — jedoch in einer Weise, die von dem byzantinischen, mehr oder weniger willkührlich combinirten Kuppelsystem vollständig verschieden ist, und die im Gegentheil einen steten, organischen Zusammenhang des Ganzen und der Theile (in ihrem Bezuge auf das Ganze) hervorbringt. In der Basilika ist eine ästhetische Entwickelung eigentlich nur in der horizontalen Dimension enthalten; nur die Bewegung, die in den Arkaden zwischen den Schiffen ausgedrückt wird und die in der Rundung der Altartribune in sich selbst zurückkehrt, ist als eine solche zu betrachten; aufwärts, oberhalb der Arkaden, findet keine Bewegung dieser Art, kein ästhetischer Organismus mehr statt. Nunmehr aber steigt diese Bewegung zugleich auch in der vertikalen Dimension empor. Die Träger der Arkaden (jetzt gegliederte Pfeiler statt der Säulen) werden an den Wänden des Mittelschiffes bis zur Decke hinaufgeführt und dort durch breitgesprengte Bögen, über das Schiff der Kirche hin, miteinander verbunden; der Raum zwischen diesen Bögen wird aber nicht, wie bei den Byzantinern, durch Kuppeln überwölbt, deren jede in sich ihren isolirten Abschluss haben würde, sondern durch Kreuzgewölbe, die in lebendigem Wechsel das Auge vorwärts leiten, bis auch hier, ebenso wie im Grundriss, die Bewegung in der Halbkuppel der Altartribune sich ausrundet. Auf ähnliche Weise werden sodann auch die niederen Seitenschiffe überwölbt. Da die Träger der Arkaden zwischen den Schiffen, wie eben angedeutet, zugleich als die Träger der Gewölbe, welche die Räume bedecken, erscheinen sollen, so muss an ihnen die leichte Form der Säule mit der stärkeren des Pfeilers verwechselt werden; um aber auch der letzteren die Gestalt eines organischen Lebens zu geben, lässt man Halbsäulen an ihren Seitenflächen emporsteigen, von denen zunächst jene Hauptbögen des Gewölbes, sowie die Bögen unter den Wänden des Mittelschiffes ausgehen; zu demselben Zweck werden auch an den Wänden der Seitenschiffe Halbsäulen in entsprechenden Verhältnissen angebracht. So sind die Wände, so die Decken der Räume, welche beide in den Basiliken noch starr und todt erscheinen, belebt und gegliedert; so ist das gesammte Innere bei diesen

Bauanlagen in sich geschlossen und ausgebildet. — Insgemein wird hiebei zugleich, in der Durchschneidung von Queerschiff und Langschiff, jene, dem byzantinischen System entsprechende Kuppel angewandt, welche jetzt gewissermassen den Culminationspunkt der Kräfte, die in der Bewegung des Gewölbes hervortreten, bezeichnet; doch hat sie in der Regel nicht die leere, ungegliederte Form der byzantinischen Kuppel, vielmehr pflegt auch sie, den Kreuzgewölben entsprechend, aus einzelnen, in der Mitte zusammenstossenden und hier einem gemeinsamen Schlusspunkte entgegenbewegten Gewölbkappen zusammengesetzt zu sein. Sie erhält somit eine polygonische (in der Regel achteckige) Grundform. Ein ähnliches Princip macht sich in der letzten Zeit des romanischen Styles auch an den Altartribunen bemerklich; in Uebereinstimmung mit den Kreuzgewölben der Schiffe wird nemlich ihre Halbkuppel ebenfalls aus Gewölbkappen zusammengesetzt, deren Anwendung sodann auch hier eine polygonische Grundform, statt der bis dahin üblichen halbrunden, zur Folge hat. — Die Gallerieen über den Seitenschiffen kommen bei den Bauten dieser Art ebenfalls, und wenigstens sehr häufig, vor.

Der Ursprung der gewölbten Basiliken — wie dieselben, zum Unterschiede von den eigentlichen Gebäuden dieses Namens, zu bezeichnen sein dürften — ist, bei dem gegenwärtigen Standpunkt unsrer Kenntnisse, nicht völlig klar. Soviel indess geht mit Gewissheit aus allen Umständen hervor, dass auch dieses Element der künstlerischen Entwickelung dem germanischen Volksgeiste angehört. Wir haben Grund, zu vermuthen, dass in Deutschland schon in der früheren Zeit des eilften Jahrhunderts einige Versuche zu dessen Ausbildung gemacht worden seien, wenngleich es hier erst ungleich später eine weitere Verbreitung fand. Völlig consequent, obschon noch in strenger Weise durchgebildet, finden wir dies System zuerst, und zwar in der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts, in der Normandie, wo sich, nachdem das germanische Volk der Normannen daselbst seine Herrschaft gegründet, eine eigenthümliche Blüthe des Lebens entfaltete. In Italien kennen wir Bauten dieses Styles vornehmlich nur in der Lombardei, wo ebenfalls das germanische Element von vorzüglicher Bedeutung war.

In der Bildung und Behandlung des architektonischen Details zeigt sich zwischen den beiden Weisen des romanischen Baustyles (zwischen den Anlagen der einfachen und der gewölbten Basilika) kein wesentlicher Unterschied; was an solchen Unterschieden hervortritt, gehört zumeist, theils den nationellen Besonderheiten, theils den verschiedenen Stadien der Entwickelung an. Im

Allgemeinen wird das Detail noch nach der Weise der antiken römischen Architektur gebildet. Dieser Umstand ist vorzüglich charakteristisch für die ganze Sinnesrichtung, die sich in den Werken des romanischen Styles ausspricht; denn wenn derselbe, für den Beginn des Styles, auch nur auf der rohen Nachahmung vorgefundner Formen beruht, so deutet das Verharren bei den letzteren, in den Zeiten einer mehr bewussten und freien Entwickelung, doch noch immer auf ein entschieden verwandtschaftliches Verhältniss. Die horizontalen Gesimse vornehmlich tragen dieses antike Gepräge, und nur als Nebenform können gewisse, eigenthümlich schlichte Bildungen des Gesimses angeführt werden, die, mit phantastischen Ornamenten bedeckt, eigentlich mehr den Zweck haben, zu dekoriren, als zum Ausdruck architektonischer Bewegung zu dienen. Die Säulen folgen in ihrer Hauptanlage ebenfalls noch dem antiken Muster (besonders was die, durchgehend in attischer Form gebildete Basis betrifft); so auch die Halbsäulen an den Seiten der Pfeiler oder an den Wänden, obschon diese häufig, als Theile eines grösseren Ganzen, somit für abweichende Zwecke bestimmt, in völlig abweichender Dimension erscheinen.

Doch treten auch in der Detailbildung verschiedene, und zum Theil sehr bedeutsame Umbildungen der alten Form hervor. Diese werden im Wesentlichen durch den lebhafter angeregten Sinn für die Bedeutung des Gewölbes — welcher sich, wie bei den gewölbten, so auch bei den einfachen Basiliken, an den entsprechenden Stellen, bemerklich macht — hervorgerufen. Sie zeigen sich insbesondere da, wo eine unmittelbare Einwirkung der Bogenform sichtbar wird. So zunächst an der Bildung der Säulenkapitäle. Nicht selten zwar, und besonders in den Gegenden, wo das antike Element vorwiegt, sind die romanischen Kapitäle den antiken (den korinthischen) mehr oder weniger frei nachgebildet; häufiger jedoch, und vornehmlich wo das germanische Element das Uebergewicht hat, erhalten sie eine ganz eigenthümliche Bildung, die auf einen harmonischen Uebergang aus der cylindrischen Form der Säule in die Flächen des Bogens berechnet ist: es ist die Form eines an seinen unteren Ecken abgerundeten Würfels, so dass die Seitenflächen desselben nach unten zu in Halbkreise ausgehen.[1]

[1] Die Ausbildung dieser Form des Würfelkapitäles scheint wiederum dem germanischen Einflusse anzugehören; doch dürfte ihre Erfindung zunächst durch die byzantinische Kunst veranlasst sein. Jener keilförmige Aufsatz nemlich, den die Byzantiner über dem Kapitäl ihrer Säulen anwenden und der zuweilen sogar die Stelle des letzteren vertritt, auch mit mancherlei Ornamenten versehen wird, ist vermuthlich als das, nur noch

Freilich hat diese Form, wie eben angedeutet, mehr nur eine ornamentistische Bedeutung, als dass sie das Gesetz organischer Entwickelung lebendig ausspräche, auch ist sie von dem Vorwurf der Schwere nicht ganz freizusprechen; sehr häufig aber nimmt sie, jene Bedeutung wenigstens mit Entschiedenheit verfolgend, einen reichen und mannigfaltigen, zum Theil höchst phantastischen Schmuck an plastischer Arbeit in sich auf. Ueberhaupt zeigt sich, besonders bei den Bauwerken früherer Zeit, jenes (germanisch-) phantastische Element in der Dekoration der Säulenkapitäle ungemein thätig, oft in ziemlich willkührlicher Weise; es ist die Aeusserung des noch dunkeln, noch ungeregelten Gefühles, dass gerade an dieser Stelle die lebendigste Entwickelung der architektonischen Kräfte wirksam erscheinen muss. In der späteren Zeit des romanischen Styles nähert sich das Kapitäl wiederum mehr der Kelchform, welche mehr auf dem eigentlich architektonischen Gesetze beruht; auch sie erfreut sich eines reichen, oft sehr zierlich gemeisselten Schmuckes.

Der Bogen selbst hat vorherrschend die Form des Halbkreises. Als eine Nebenform derselben findet sich, aus der muhamedanischen Architektur herübergenommen, der orientalische Spitzbogen, am häufigsten vornehmlich da, wo die Kunst des Islam eine unmittelbare Einwirkung auf die romanisch-christliche auszuüben vermochte, wie in Sicilien; anderweitig kommt der Spitzbogen in den früheren Stadien der romanischen Architektur nur vereinzelt vor,[1] und nur in der letzten Zeit, namentlich bei gewissen eigenthümlichen Classen von Gebäuden, die mehr oder weniger jenen Uebergangsstyl zu der germanischen Bauweise ausmachen, erscheint er wiederum mit einer gewissen Consequenz angewandt. Im Allgemeinen hat der Spitzbogen des romanischen Styles jedoch an sich keine Veränderung in der Formenbildung zur Folge. In der letzten Zeit des romanischen Styles kommt ausserdem nicht selten ein, zum Theil mehrfach gebrochener Rundbogen vor, eine Form, die ein Streben nach lebhafterer Entwickelung

ungefüge und rohe Vorbild des nach einem mehr harmonischen Gesetze gebildeten Würfelkapitäles zu betrachten.

[1] In einzelnen Fällen dürfte der Spitzbogen schon sehr früh in die christliche Baukunst des Abendlandes eingedrungen sein. Als ein nicht ungültiges Zeugniss für diese Thatsache ist der Umstand anzuführen, dass er sich bereits, wenn auch noch in gedrückter Form, unter den architektonischen Malereien eines Evangeliariums findet, welches in Frankreich gegen Ende des zehnten Jahrhunderts gefertigt wurde. Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 263.

ankündigt, sich aber (hierin dem Princip der muhamedanischen Architektur vergleichbar) nur erst in einer ornamentalen Weise zu äussern vermag.

Was die besondere Behandlung und Ausbildung des romanischen Bogens anbetrifft, so zeigt sich derselbe zunächst noch ebenso schwer und massig, wie in der altchristlichen und in der römischen Kunst; vornehmlich gilt dies von den Bögen der Arkaden, welche die Schiffe von einander trennen, so wie, bei den gewölbten Basiliken, von den breiten Bogenbändern der Decke, zwischen denen die Kreuzgewölbe eingesetzt sind. Wo aber der Bogen die, dem Aeusseren zugewandten Oeffnungen des Gebäudes überwölbt, und ganz besonders an den Portalen, zeigt er sich von vornherein in einer Gestalt, welche ein bestimmteres Bewusstsein der in ihm waltenden Bewegung ausspricht; es ist, als ob man gerade hier, mit entschiedenster Absicht, eine Vordeutung des neuen Lebensgesetzes, welches die Architektur erfüllte, habe geben wollen. Die Seitenwände des Portales breiten sich, weit abgeschrägt, dem Beschauer entgegen, ihn gleichsam einladend in das Innere; sie stufen sich in Pfeilerecken ab und lassen statt dieser bald einen mehr oder weniger reichen Wechsel von Säulen und Pfeilern erscheinen; die Wölbung des Portales wiederholt dieselben wechselnden Formen. Zu Anfang hat diese Wiederholung der vertikal aufsteigenden Theile in der Bogenwölbung noch etwas Willkührliches; im weiteren Verlauf der Entwickelung des Styles aber tritt das Gefühl für eine selbständige Gliederung des Bogens immer deutlicher hervor. Nur die Grundmotive jener vertikalen Theile werden noch beibehalten; durch mancherlei Einkehlung werden sie aber auf entschiedene Weise umgebildet, hiemit den in sich zusammengezogenen Aufschwung des Bogens, sein Widerstreben gegen die Masse der von ihm durchbrochenen Mauer, mit Einem Worte: sein selbständig organisches Leben auszudrücken. — Aehnliche Motive, obgleich in beträchtlich untergeordnetem Maasse, erscheinen sodann auch an den Fenstern und, in der spätesten Zeit des romanischen Styles, auch an den Arkaden und an den Gewölbbögen des Inneren. Bei diesen bleibt jedoch die breite, immer noch auf den antiken, architravähnlichen Bogen zurückdeutende Bogenlaibung die charakteristisch bestimmende Form.

Die überwölbten Oeffnungen in ihrer eigenthümlichen Ausbildung, und vornehmlich die Portale, sind eins der Elemente, welche das Aeussere der Bauwerke romanischen Styles in einer höheren Ausbildung zeigen, als dies bei den Architekturen der altchristlichen Periode der Fall war. Es treten aber noch mancherlei andre

Elemente hinzu, die zu einer, mehr oder weniger reichen architektonischen Dekoration des Aeusseren dienen. Zum Theil, wo antike Nachwirkungen von vorherrschendem Einfluss waren, zeigen sich hierin wiederum noch mancherlei Reminiscenzen des Alterthums, z. B. die Anordnung von Kranzgesimsen, die von Consolen getragen werden, von Pilastern, die als die Stützen der Gesimse niederlaufen u. dergl. Zumeist jedoch gestaltet sich das Ganze dieser Dekoration wiederum in eigenthümlicher Weise, und zwar vorherrschend so, dass auch hier das Gefühl für die Bogenbewegung als maassgebend hervortritt. So findet es sich besonders häufig, dass unter den Kranzgesimsen ein Bogenfries (eine Reihenfolge kleiner Halbkreisbögen) angeordnet ist,[1] von dem in gemessenen Abständen breite Wandstreifen, Lissenen, niederlaufen; diese Dekoration bringt häufig, namentlich an den romanischen Bauwerken von Deutschland, eine ungemein schöne und klare Eintheilung in der Gesammtmasse hervor. Nur selten haben die Lissenen ein Kämpfergesims, so dass sie wiederum noch als Pilaster erscheinen; zuweilen treten leichte und schlanke Halbsäulen an ihre Stelle. In andern Fällen werden die Aussenseiten der Gebäude mit Wand-Arkaden geschmückt, die zuweilen freistehende Gallerieen bilden. An den gewölbten Basiliken, theils in ihrem ganzen Umfange, theils nur an den bedeutsamsten Theilen dieser Gebäude, pflegen kleine Arkaden-Gallerieen unter den Dachgesimsen hinzulaufen, welche der Masse des Gebäudes eine ungemein reiche Bekrönung geben.

Was den Charakter des romanischen Ornamentes betrifft, so ist bereits bemerkt, dass sich in demselben, wo nicht eine unmittelbare Nachahmung antiker Formen hervortritt, in der Regel eine eigenthümlich phantastische Sinnesrichtung ausspricht, die ohne Zweifel auf den ursprünglichen Eigenthümlichkeiten der germanischen Nationalität beruht. Thier- und Menschengestalten, fabelhafte Gesichtsmasken, Drachen, ungeheuerliche Bildungen aller Art mischen sich hierin nicht selten mit einem auf eigenthümliche Weise geschwungenen und gewundenen Blattwerk. In der früheren Zeit des Styles haben diese Bildungen zumeist etwas Rohes und Barbarisches, in der Auffassung wie in der Behandlung; später jedoch

[1] Wann und unter welchen Verhältnissen diese sehr eigenthümliche Form des Bogenfrieses ihre Ausbildung erhalten, ist noch nicht klar ersichtlich. Ganz vereinzelt findet sie sich bereits am Ende des vierten Jahrhunderts in Byzanz, an der Bekrönung der einen Seite jenes Fussgestelles, welches den von Theodosius aufgerichteten Obelisken trägt. Vgl. *d'Agincourt*, Sculptur, t. 10, no. 5.

gestalten sie sich zuweilen zu mancherlei anziehenden und nicht geistlosen Phantasiespielen. Die Bildung des Pflanzenornamentes erhält eigenthümlich conventionelle Formen, die längere Zeit hindurch zumeist allerdings schwülstig und seltsam erscheinen, sich in den letzten Entwicklungsstadien des Styles jedoch häufig wiederum zu einer ganz eignen Anmuth läutern. Im Allgemeinen bildet das Princip der romanischen Ornamentik einen ziemlich entschiedenen Gegensatz zu dem, ob auch bunten, doch im Grunde nüchternen Schematismus des muhamedanischen Ornamentes; dennoch findet man das letztere, zuweilen mit Absicht, in einzelnen Fällen auf höchst überraschende Weise, nachgeahmt. — Es scheint, dass die ornamentistischen Theile der Architektur in der Regel mit bunter Färbung versehen waren.

Endlich ist noch das Verhältniss der romanischen Architektur zur bildenden Kunst zu berühren. Auch hierin zeigt sich ein höherer Grad der Entwickelung, als es in der altchristlichen Kunst der Fall war. Dies betrifft zunächst und insbesondere den bildnerischen Schmuck der Portale, dem hier eine bestimmte, angemessene Stelle angewiesen wird und durch den erst die reiche Architektur des Portales ihre Ausbildung erhält. Es ist vornehmlich das, von besonderen Stützen getragene Halbkreisfeld unter der Wölbung des Portales, welches solchen Schmuck, zumeist aus Reliefdarstellungen bestehend, in sich aufnimmt; dann erscheinen zuweilen Statuen zwischen den Säulen des Portales, auch wohl, obschon in einer mehr willkührlichen Anordnung, andre Sculpturen zu dessen Seiten; selbst die Thürflügel des Portales werden an ihren Aussenflächen nicht selten mit bildnerischem Schmucke bedeckt (eine Sitte, die freilich schon aus dem frühen Alterthum herstammt). Im Allgemeinen spricht sich hierin das höher künstlerische Bedürfniss aus, die Bedeutung des Gebäudes auch an dem Hauptpunkte seines Aeusseren, das heisst da, wo das Innere sich gegen das Aeussere öffnet, wo die Menschen zum Eintritt in das Innere aufgefordert werden, in lebendiger Bilderschrift auszusprechen. — Der bildnerische Schmuck des Inneren ist, was sein Verhältniss zur Architektur betrifft, noch eben so beschaffen; wie an den Gebäuden der altchristlichen Kunst. Doch entwickelt sich auch hier in einzelnen Fällen bereits ein näheres Verhältniss. Dahin gehören u. a. die Rückseiten jener Brüstungswände, welche die Seitenflügel des Queerschiffes von dem Platze des Chores abtrennen; diese sind insgemein mit einer Nischenarchitektur geschmückt und enthalten darin bildnerische Darstellungen, theils Relief-Figuren, theils auch Gemälde. Bedeutender noch gestaltet sich der bildnerische Schmuck

an denjenigen Gegenständen, die eine völlig selbständige Architektur im Gebäude ausmachen, an den Ambonen (Kanzeln), Taufbecken, auch an Altären u. dergl. Im Allgemeinen sind die plastischen Bildwerke, ähnlich wie das Ornament, mit einer mehr oder weniger naturgemässen Färbung versehen. —

Im Vorstehenden sind insbesondre die eigentlichen Kirchenbauten, als die Hauptmonumente der romanischen Architektur, ins Auge gefasst. Was an ihnen sich ausbildete, wiederholte sich sodann auch an den Gebäuden von minder hervorstechender Bedeutung. Zu diesen gehören zunächst die Baptisterien, deren Anlage im Allgemeinen den altchristlichen Baptisterien verwandt bleibt, die hiemit aber dieselben Modificationen und Umbildungen verbinden, welche bei den Basiliken statt fanden. Neben den Baptisterien sind, als Gebäude von ganz ähnlicher Anlage, gewisse eigenthümliche Kapellen zu nennen, die der alten Rundkirche des heiligen Grabes zu Jerusalem nachgebildet und, wie es scheint, besonders dem Gräberdienst gewidmet waren; man bezeichnet sie als heil. Grabkirchen. Sodann führte die reiche und glänzende Gestaltung des Klosterlebens in dieser Periode zu mancherlei bedeutsamen Anlagen. Die Versammlungsräume in den Klöstern, namentlich die Kapitelsäle, wurden oft als umfassende Säulenhallen aufgeführt; besonders aber wurden die, für die Erholung von ernsteren Pflichten bestimmten sogenannten Kreuzgänge, Hallen, die einen offnen Hof umgeben, oft in zierlichster Anmuth ausgebildet. Eben so zeigt sich eine glänzende Entfaltung des romanischen Styles an den Prachträumen fürstlicher Schlösser; und auch die Façaden bürgerlicher Wohnhäuser in den Städten erscheinen in dieser Periode bereits in eigenthümlich bemerkenswerther Ausbildung. —

Wir wenden uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der wichtigsten Monumente des romanischen Styles. Sie in ihrer rein historischen Folge vorzuführen, ist hier durchaus unvortheilhaft, indem gerade in dieser Periode die verschiedenartige Ausbildung der Nationalität den mannigfaltigsten Einfluss auf die Gestaltung der Architektur gehabt hat, auch die verschiedenen Gattungen der Monumente ihre eigenthümliche Weise der Ausbildung erkennen lassen. Wir folgen in dieser Uebersicht somit wiederum den verschiedenen Ländern und fassen in diesen die Monumente nach einzelnen Gruppen zusammen.

§. 2. Die Monumente von Italien. [1]

a. Monumente von Rom.

Mit Ausnahme einiger kleineren Werke, welche dem Schluss der Periode des romanischen Styles angehören, entwickelt sich an den römischen Monumenten dieser Zeit kein selbständiges Leben. Vielmehr lässt die, auch in äusserlichem Bezuge nur geringe Anzahl derselben noch eine unmittelbare Fortsetzung jener architektonischen Bestrebungen erkennen, welche die letzte Zeit des christlichen Alterthums charakterisiren. Doch haben sie wenigstens insofern einiges Interesse, als sie aufs Deutlichste den Zusammenhang beider Perioden der Kunst vergegenwärtigen.

Zunächst ist, als ein eigenthümliches Werk, ein bürgerliches Wohngebäude in Rom aus dem Anfange des eilften Jahrhunderts zu nennen, welches, wie viele andere der Zeit, die nun zumeist verschwunden sind, zugleich Wohnung und kriegerische Veste war, vor allen sich jedoch durch Aufwand und Pracht auszeichnete. Es wurde von dem Sohne des berühmten Crescentius (gest. 998), Nicolaus, gebaut; einer besondern Legende zufolge benannte man dasselbe früher als das Haus des Pilatus, später, eben so unrichtig, als das Haus des Cola Rienzi. In tüchtigem Ziegelbau, aber in barbarischer Form aufgeführt, prunkt das Gebäude mit einem bunten Gemisch antiker Baustücke, die in abenteuerlicher, zum Theil sehr verkehrter Weise als Dekoration der Façade zusammengehäuft sind. [2] Die Inschrift der Pforte aber sagt: „Nicolaus der Grosse, der Erste von den Ersten stammend, erbaute dieses himmelhohe Haus, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern um Roma's alten Ruhm zu erneuern!"

Verschiedene Basiliken, welche, mehr oder weniger modernisirt, aus den in Rede stehenden Jahrhunderten herrühren, unterscheiden sich in nichts Wesentlichem von den altchristlichen Basiliken Rom's. Als solche sind zu nennen die Kirchen S. Bartolommeo all' isola (um den Anfang des eilften Jahrhunderts gebaut), S. Giovanni a porta latina (aus dem elften oder zwölften Jahrhundert), Quattro Santi (um 1100), S. Spirito in Sassia (vom J. 1198), S. Giovanni e Paolo (aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert, —

[1] Mannigfaltige (wenn schon nicht genügende) Darstellungen italienischer Architekturen dieser Periode s. bei d'Agincourt, Architektur. — Aufrisse des Aeusseren der Gebäude u. a. bei Hope, *an historical essay on architecture*. — Vgl. im Uebrigen F. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat.

[2] d'Agincourt, t. 34. — Vgl. Platner, in der Beschreibung der St. Rom, III. 1. S. 391.

die Altartribune im äusseren mit jenem kleinen romanischen Säulengange unter dem Dache), und das neue Schiff der Kirche S. Lorenzo fuori le mura (angeblich in der Zeit zwischen 1216 — 1227 gebaut, die Säulen desselben durch sehr grosse Verschiedenheit des Durchmessers auffallend).

Ein höheres, zum Theil sehr bedeutendes Interesse knüpft sich an gewisse eigenthümliche Arbeiten römischer Steinmetzen, die am Schlusse der romanischen Periode, etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts, ausgeführt wurden und die im Allgemeinen mehr als Werke architektonischer Dekoration, denn als selbständige Monumente erscheinen. An diesen Arbeiten finden sich auch bereits besondere Künstlernamen, und vornehmlich sind es die Künstler aus der Familie der Cosmaten, welche den Mittelpunkt solcher Bestrebungen zu bilden scheinen. [1] Zu den hieher bezüglichen Werken gehören zunächst Tabernakel-Architekturen, über Altären und Grabmälern, aus Säulen mit wagerechtem Architrav und darüber, statt des Frieses, aus einer kleinen Säulenstellung mit dem Kranzgesimse bestehend. Ein ziemlich wohlgebildetes Werk solcher Art ist der Tabernakel über dem Hauptaltar der ebengenannten Kirche S. Lorenzo vom J. 1148; ähnlich der Tabernakel eines Grabmals in derselben Kirche, sowie der des Hauptaltares in S. Clemente. — In reicher und oft geschmackvoller architektonischer Dekoration, mit zierlichen Mosaik-Ornamenten versehen, erscheinen sodann die Ambonen. Die bedeutendsten derselben finden sich ebenfalls in S. Lorenzo; andre, der Familie der Cosmaten angehörig, in S. Maria Araceli, in S. Maria in Cosmedin, u. s. w. — Am Ausgezeichnetsten jedoch sind unter den Werken dieser Art die Arkaden der Klosterhöfe. Einige, wie die von S. Lorenzo (aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts), von S. Vincenzio alle tre Fontane, von S. Sabina sind ohne eine reichere Dekoration angelegt. Der Klosterhof von S. Benedetto zu Subiaco, im J. 1235 von dem Römer Cosma und seinen Söhnen erbaut, zeichnet sich durch die Eleganz seiner Verhältnisse aus, obgleich auch hier noch die Formen ziemlich einfach gehalten sind. In reichster Pracht dagegen erscheinen die Klosterhöfe von S. Paolo Fuori le mura und von S. Giovanni in Laterano zu Rom, beide ohne Zweifel der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, der erste von zwei Meistern des Namens Petrus und Johannes, Gliedern oder Zöglingen der Cosmaten-Familie, ausgeführt, höchst mannigfaltig gestaltete und verzierte, zum Theil aus gewundenen Stäben

[1] Witte, über die Cosimaten, im Schorn'schen Kunstblatt, 1825, 41, ff. — Vgl. Gaye, ebendaselbst, 1839, 61, ff.

gebildete Säulen, die verschiedenartigsten Kapitälformen, phantastische Sculpturen in den Zwickeln zwischen den Bögen der Arkaden, ein sehr reicher musivischer Schmuck an dem Gebälk, welches über den letzteren ruht, alles dies gibt hier ein vorzügliches Beispiel der glänzenden Entwickelung des romanischen Styles am Schlusse der Periode. Zugleich aber ist gerade an diesen letzgenannten Werken die entschiedene Wiederaufnahme des antiken Elementes bemerklich: in den Hauptformen des Gebälkes, welches über den Bögen angeordnet ist, und in den starken Pfeilern, welche die luftigen Säulenarkaden unterbrechen und die Hauptträger des Gebälkes ausmachen.

b) Monumente von Toscana.

In Toscana herrscht mit Entschiedenheit ebenfalls der Basilikenstyl, und zwar mit bewusstem Eingehen auf die Formenbildung der classischen Kunst, vor; doch erscheint derselbe hier in einer neuen und eigenthümlichen Ausbildung, die sich zum Theil zu grossartiger Pracht entfaltet. Die besondere Weise dieser Ausbildung ist jedoch nach den Zeitverhältnissen und noch mehr nach lokalen Verhältnissen verschieden.

Als eines der alterthümlichsten Gebäude ist zunächst die Basilika S. Piero in Grado, unfern von Pisa, zu nennen. Sie besteht aus zwei Theilen, einem grösseren, der nach Osten, und einem kleineren, der nach Westen gewandt ist, beide (als seltnes Beispiel in Italien) mit besondren Tribunen; der letzt genannte Theil scheint der jüngere zu sein. Die Säulen sind antik, tragen jedoch über dem Kapitäl eine starke Platte, die sich aus jenem byzantinischen Aufsatz über den Kapitälen gebildet haben dürfte. Das Aeussere hat den rundbogigen Fries und pilasterartige Lissenen; zwischen den Rundbögen des Frieses sind Füllstücke von farbig glasirtem Thon eingesetzt, was bereits als ein charakteristisch toscanisches Ornament zu betrachten ist. Der Bau bildet gewiss den Uebergang aus der letzten Zeit altchristlicher Kunst, seine Vollendung scheint in das eilfte Jahrhundert zu fallen.

Ungleich wichtiger und eigenthümlicher sind die romanischen Monumente von Pisa, vornehmlich der Dom, das seiner Façade gegenüberstehende Baptisterium und der seitwärts errichtete Glockenthurm. Diese drei Gebäude zeichnen sich durch eigenthümlich geistreiche architektonische Composition, im Detail durch eine wohl überlegte und sehr glückliche Anwendung antiker Formen (namentlich antik profilirter Glieder) für neuere Verhältnisse aus. Den Grund-Elementen der römisch-christlichen Architektur sind gewisse

byzantinische Elemente mit Geist beigefügt, auch Formen der muhamedanischen Kunst mit diesen verbunden. Dabei aber tritt, sowohl in der Anordnung der Massen, wie in der Anordnung der dekorirenden Theile vielfach eine auffallende Willkühr, selbst Byzarrerie hervor, die mit Absicht dem Eindruck harmonischer Ruhe entgegenarbeitet. (Dies gilt vorzugsweise von dem Dome und auch von dem Thurme). In dem Reichthum des Ganzen dieser Gebäude, in der Verbindung verschiedenartiger, zum Theil aus der Ferne herübergeführter Elemente spricht sich deutlich der stolze Charakter eines aufblühenden Handelsstaates aus; aber sie bezeichnen zugleich eine Periode der Entwickelung, in welcher allerdings lebenvolle und bedeutsame Kräfte einer künstlerischen Production entfesselt, doch noch nicht zu reinem Gesetz und klarer Ordnung durchgebildet waren.

Der Bau des Domes wird gewöhnlich in das eilfte Jahrhundert gesetzt und (ohne genügenden Grund) einem gewissen Buschetto zugeschrieben. Seine Vollendung fällt ohne Zweifel in das zwölfte Jahrhundert. Eine, an dem Hauptfriese der Façade vorhandene Inschrift nennt einen gewissen Rainaldus als den Meister „dieses wunderbaren und werthvollen Werkes“; wobei es jedoch unentschieden bleibt, ob hiemit der ganze Bau oder nur die prächtige Façade gemeint ist. Der Dom bildet eine fünfschiffige Basilika von 292 Fuss Länge, von einem dreischiffigen Queerschiff durschnitten. Ueber der Durchschneidung von beiden erhebt sich eine Kuppel, deren Gewölbe von Pfeilern und grossen Spitzbögen getragen wird; der Raum jedoch, über dem sie sich erhebt, ist nicht quadratisch, sondern oblong; sie erhält somit eine elliptische (gewissermassen zusammengepresste) Grundform, was auf das Gefühl des Beschauers höchst beklemmend wirkt. Ueber den Arkaden der Mittelschiffe sind Gallerieen von sehr schönen Verhältnissen angeordnet; die des mittleren Langschiffes sind (ähnlich, wie in der Sophienkirche von Constantinopel) auch unter der Kuppel durchgeführt. Die Decke des Mittelschiffes ist flach; die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben bedeckt; in den Bögen über den Säulen der letzteren und in dem eigenthümlichen Ansatz der Kreuzgewölbe scheint sich wiederum ein gewisser Einfluss muhamedanischer Kunstweise anzukündigen. Die Säulen sind zumeist römisch, doch mit starker Deckplatte, wie in S. Piero in Grado. An den äusseren Seiten des Gebäudes (mit Ausnahme der Façade) ist fast durchweg eine regelmässige Pilaster-Architektur, theils mit Bögen, theils mit geradem Gebälk, durchgeführt. Hier sind, wie auch im Innern, wechselnde Lagen schwarzen und weissen Marmors zur Dekoration angewandt; aber sie beobachten, wie dort, kein gegenseitiges harmonisches Verhältniss; die

Lagen wechseln weder in gleicher Stärke, noch selbst in parallelen Linien. Die grösste Pracht entwickelt sich an der Façade. Unterwärts ist dieselbe mit starken Halbsäulen und Bögen, oberwärts, bis in den Giebel des Mittelschiffes, mit offnen Säulen-Arkaden geschmückt. Hier findet sich ein grosser Reichthum theils sculptirter, theils musivischer Ornamente (aus weissem und schwarzem Stein); gleichwohl fehlt es auch hier nicht an auffallenden und absichtlichen Disharmonieen in der Anordnung.

Das Baptisterium und der Thurm befolgen dieselbe Weise der äusseren Dekoration, welche sich an der Façade des Domes entwickelt. Eine Inschrift nennt den Baumeister des Baptisteriums, Diotisalvi, und die Zeit des Baues, 1153. Doch gehören nur die unteren Theile der äusseren Dekoration dieses Gebäudes der ursprünglichen Anlage an; die oberen Theile, in den Formen des fremdartigen germanischen Styles, sind späterer Zusatz. Es ist ein Rundbau, im Inneren mit einem Säulenkreise, über dem sich, als Träger der Kuppel, eine fast gleich hohe Gallerie erhebt. — Der Thurm soll im Jahr 1174 von einem Deutschen, Wilhelm von Innsbruck, und von dem Pisaner Bonanno erbaut sein. Er hat eine cylindrische Gestalt, und ist unterwärts von Halbsäulen und Bögen, oberwärts, in sechs kleineren Geschossen, von offenen Arkaden umgeben; ein etwas zurücktretendes (späteres) Obergeschoss bildet die Bekrönung des Baues. Bei der zierlichen Durchbildung seiner Architektur ist die schiefe Stellung des Thurmes (seine Neigung beträgt 12 Fuss, bei einer Höhe von 142 Fuss) höchst auffallend; man meint, dass nach dem Beginn des Baues das Fundament auf der einen Seite sich gesenkt habe; die weitere Aufführung desselben in der schiefen Richtung ist jedenfalls, wie sich aus sichern Kennzeichen ergibt, absichtlich. Uebrigens kommen auch anderweitig in Italien, zu Pisa selbst, zu Bologna, zu Ferrara, u. s. w., schiefstehende Thürme aus jener Epoche vor, die gewiss nicht sowohl das Ungeschick ihrer Baumeister, als vielmehr eine besondre Lust am Abenteuerlichen und Seltsamen bekunden.

Der Baustyl, der sich an den ebengenannten grossen Werken entwickelte, wiederholt sich, in ziemlich beträchtlicher Verbreitung, auch an andern Monumenten derselben Gegend, die dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert angehören. So zunächst an einigen andern Kirchen von Pisa, wie an S. Paolo in ripa d'Arno und an S. Micchele in borgo; die Architektur der letzteren schreibt man dem berühmten Bildhauer Nicola Pisano zu. So an verschiedenen Kirchen in Lucca, namentlich an dem Aeusseren der, bereits in longobardischer Zeit erbauten Basiliken S. Frediano und

S. Miechele, und besonders an der Kathedrale S. Martino, deren in eigenthümlich feinen Formen ausgebildete Façade im Jahr 1204 von einem gewissen Guidetto errichtet ward. So ferner an den Kathedralen von Pistoja und von Volterra, die zum Theil wiederum als Werke des Nicola Pisano gelten. Auch die sogenannte Pieve von Arrezzo, im Jahr 1216 von Marchionne erbaut, gehört hieher, obgleich die Dekorationen dieses Gebäudes bereits zu ganz abenteuerlichen Phantastereien umgestaltet erscheinen.

Eine verwandte Richtung der Kunst zeigt sich an den, dieser Periode angehörigen Monumenten von Florenz. Doch sind dieselben insofern von den vorgenannten, vornehmlich von den pisanischen Bauwerken unterschieden, als die architektonische Composition an ihnen einfacher, dabei aber die Durchbildung reiner und strenger und noch ungleich entschiedener der Antike zugewandt ist. Unter diesen Monumenten ist zunächst das dem Dome von Florenz gegenüberliegende Baptisterium, S. Giovanni, zu nennen. Gewöhnlich gilt dasselbe zwar als ein Werk der älteren Periode der Kunst, als der longobardischen oder einer noch früheren Zeit angehörig. Hiezu gab, wie es scheint, die der Antike entsprechende Anordnung des Inneren und die noch etwas rohe Behandlung desselben Anlass; gleichwohl sind mit diesen Elementen gewisse, sehr eigenthümliche Einrichtungen und Formen verbunden, die bereits dem, sich selbständiger entwickelnden romanischen Style der Kunst angehören, so dass das Gebäude schwerlich früher, als etwa um den Schluss des eilften Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Es ist ein achteckiger Bau, an seinen innern Wänden mit zwiefacher Stellung von Wandpfeilern und Säulen, über denen gerade Gebälke aufliegen, versehen; die oberen Wandpfeiler sind von einer Gallerie durchbrochen, die sich durch leichte Arkaden gegen den inneren Raum öffnet. Die Beschaffenheit dieser Arkaden und ihr Verhältniss zum Ganzen ist hier vornehmlich als jenes charakteristische Merkmal zu betrachten. Die Dekoration des Acusseren, Pilaster mit geraden Gebälken und mit Bögen, Füllungen von musivischem Täfelwerk zwischen sich einschliessend, gehört grossen Theils in die spätere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts.

Höher ausgebildet zeigt sich die eigenthümlich florentinische Kunstrichtung an der Kirche S. Miniato, ausserhalb der Stadt. Dies ist eine Basilika, ohne Queerschiff, doch mit hohem Chor; in den Arkaden des Schiffes wechseln je zwei Säulen mit einem (aus vier Halbsäulen zusammengesetzten) Pfeiler; die gegenüberstehenden Pfeiler sind durch grosse Schwibbögen verbunden, welche das Dach tragen. Die korinthischen Kapitäle der Säulen tragen einen starken

Aufsatz, der aber statt der früheren rohen Formen das Profil des römischen Karnieses hat. Das Innere des Chores ist reich, in architektonischer Durchbildung, dekorirt und mit musivischem Täfelwerk, aus weissem und dunkelgrünem Marmor, geschmückt; so auch die Oberwände des Mittelschiffes, so besonders die Façade, an der unterwärts Halbsäulen mit Bögen, oberwärts Pilaster mit geraden Gebälken angeordnet sind. Alles ist hier in überraschend antikisirender Weise ausgetheilt, auf's Feinste in antikem Sinn gegliedert; auch ist zu bemerken, dass das musivische Täfelwerk sich hier stets der architektonischen Form angemessen fügt (was namentlich am Dome von Pisa in ungleich geringerem Maasse der Fall ist). Nach der gewöhnlichen Angabe ist die Kirche S. Miniato bereits im Jahr 1013 vollendet worden. Dies Datum bezieht sich indess ohne Zweifel auf einen Bau, von dem nichts mehr vorhanden ist; die hohe Ausbildung des gegenwärtigen Gebäudes (welches zugleich durchaus als Ein Guss erscheint) nimmt eine spätere Zeit in Anspruch.[1] Auch findet sich auf dem mit zierlichen Niellomustern versehenen mittleren Theile des Fussbodens der Kirche das Datum des Jahres 1207; dies scheint, da die Ornamente desselben ganz im Charakter der übrigen sind, die letzte Vollendung des Gebäudes zu bezeichnen, so dass seine Bauzeit, was auch alle übrigen Umstände wahrscheinlich machen, etwa gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts fallen dürfte. — Eine ähnliche Behandlung, namentlich in Bezug auf die Dekoration des Aeusseren, ist sodann noch an verschiedenen anderen Bauwerken derselben Periode zu bemerken. Zu diesen gehört u. a., als ein interessantes Beispiel, die Façade der alten Abtei, welche auf dem Wege von Florenz nach Fiesole liegt. —

Den toskanischen Architekturen reihen sich einige andere Monumente des oberen Italiens an, die nach verwandten Principien erbaut sind. Das eine von diesen ist die Kirche S. Zenone zu Verona, eine Basilika, in den Hauptmotiven ihrer Anlage der Kirche S. Miniato bei Florenz entsprechend, doch ohne jene zartere Durchbildung und statt der antiken Formen mehr nordisch phantastische anwendend. Vorhandenen Inschriften zufolge scheint der Haupttheil

[1] Dies sowohl in Rücksicht auf den noch sehr rohen Standpunkt der Architektur, wie uns dieselbe an sicheren Beispielen überall um den Anfang des eilften Jahrhunderts entgegentritt, als auch in Bezug auf den Standpunkt der Bildnerei. Der feine Formensinn, der sich in allen Details von S. Miniato ausspricht, müsste nothwendig ein verwandtes Streben auch in der Bildnerei hervorgerufen haben; aber gerade in Toscana erscheint die letztere, bis in die spätere Zeit des zwölften Jahrhunderts, noch äusserst ungefüg.

des Gebäudes noch dem eilften Jahrhundert anzugehören. Im Anfange des zwölften wurde dasselbe beträchtlich erweitert und mit einer reichgeschmückten Façade, an der schlanke Halbsäulen und Pilaster bis zu den Dachgesimsen emporlaufen, versehen. Die Vollendung dieses Umbaues fällt in das Jahr 1138. Neben der Kirche finden sich noch mancherlei andre alterthümliche Baulichkeiten.[1] — Sodann die Kathedrale, S. Ciriaco, zu Ancona, ein Gebäude, das man etwa dem Dome von Pisa vergleichen dürfte; eine dreischiffige Basilika, von einem dreischiffigen Queerschiffe durchschnitten, über der Durchschneidung eine Kuppel; das Aeussere einfach, aber klar durchgebildet, die Façade im späteren germanischen Style. Man setzt die Zeit des Baues, obschon willkührlich, in den Beginn des eilften Jahrhunderts. Die Kirche S. Maria della piazza zu Ancona macht sich durch die phantastische Arkaden-Dekoration an ihrer Façade bemerklich.

c) Monumente von Venedig.

Bei den Monumenten von Rom, welche der in Rede stehenden Periode angehören, erschien der römisch-christliche Basilikenstyl unmittelbar nachgeahmt, bei den toskanischen Monumenten weiter gebildet und zum Theil mit einigen wenigen Elementen des byzantinischen (auch des muhamedanischen) Styles vermischt. Dagegen bestimmt sich der eigenthümliche Charakter der Monumente von Venedig[2] durch eine entschiednere Aufnahme des byzantinischen Baustyles, so dass einzelne Werke völlig nach den Principien desselben aufgeführt sind, bei andern wenigstens eine gewisse byzantinische Färbung deutlich hervortritt; zugleich machen sich hier im Einzelnen manche besondere Motive der muhamedanischen Architektur, ebenfalls schärfer als an den im Vorigen besprochenen Monumenten, bemerklich. Die ganze Richtung des venetianischen Staates nach dem Orient, sein vielfacher und naher Verkehr mit demselben, erklärt diese Erscheinungen zur Genüge.

Das wichtigste unter allen venetianischen Monumenten, dasjenige, wodurch vornehmlich die dortige Architektur ihre eigenthümliche Richtung erhielt, ist die Kirche S. Marco. Der Bau derselben fällt bereits in eine frühe Zeit; sie wurde im Jahr 976 begonnen und 1071 (in ihrer ursprünglichen Anlage) vollendet; sie ist das erste Monument von höherer Bedeutung, welches bei dem Erwachen des gesammten italienischen Lebens zu neuer

[1] *Gio. Orti Manara, dell'antica basilica di S. Zenone maggiore in Verona.*

[2] Darstellungen einiger der bedeutendsten Architekturen s. u. a. in den *Fabbriche più cospicue di Venezia, II.*

Eigenthümlichkeit errichtet ward. Sie trägt aber auch aufs Vollständigste das Gepräge einer solchen, im Beginn noch ungefügen Thätigkeit, indem sie der Hauptanlage nach zwar klar und einfach gesetzmässig gestaltet, in allem, überaus reichen Detail noch barbarisch roh und wild ausschweifend erscheint. — Die Anlage ist auch hier, was den Grundplan anbetrifft, zunächst die der Basilika; aber starke Pfeiler sind rings an den Hauptpunkten der inneren Räume angeordnet, die durch breite Gewölb-Bögen verbunden werden; zwischen den letzteren erheben sich, ganz nach byzantinischer Art, isolirte Kuppelgewölbe. Eigenthümlich ist dem Gebäude sodann ein breiter, abgeschlossener Portikus, ebenfalls mit einer Reihe von Kuppeln überwölbt, der sich rings um die vordern Theile desselben, bis an das Queerschiff, umherzieht. Für das Aeussere bildet dieser Portikus mit dem Gebäude eine Masse. Ringsum sind hier, am Aeusseren, grosse und tiefe, im Halbkreis überwölbte Nischen angebracht, deren Gewände ganz mit einem bunten und willkührlichen Gewirre von Säulen bedeckt sind. Ueber den Nischen bildet sich eine offene Gallerie, hinter der die Wände des Gebäudes selbst, mit halbrunden Giebeln nach völlig byzantinischer Art, emporsteigen. Die letzteren sind später mit gothischem Zierwerk bekrönt worden.[1] Das gesammte Innere, die Nischen und Rundgiebel des Aeusseren sind aufs Reichste mit Mosaik-Gemälden auf Goldgrund bedeckt. Die grosse Menge der, vornehmlich zur äusseren Dekoration angewandten Säulen ist in all ihren Einzelheiten höchst verschiedenartig, ohne alle gegenseitige Uebereinstimmung und zumeist wohl von andern Gebäuden entnommen; die Kapitäle haben antike, byzantinische, zum Theil auch arabische Formen. Muhamedanische Einwirkung zeigt sich, ausser an den letzt genannten Kapitälen, auch an einigen, mit geschweiften Spitzbogen versehenen Portalen.

Dass übrigens gleichzeitig auch der reine Basilikenbau, nach alt-christlicher Art, in Venedig zur Anwendung gekommen, bezeugt der im Jahr 1008 erbaute Dom auf Torcello, einer der Nachbarinseln von Venedig. Dagegen erscheint die, im weiteren Verlauf des eilften Jahrhunderts erbaute kleine Kirche S. Fosca auf Torcello wiederum als ein Gebäude von vorherrschend byzantinisch-orientalischer Anlage, doch in eigenthümlich anziehender Ausbildung. Die Kirche S. Donato auf Murano, dem zwölften Jahrhundert angehörig, ist eine gewöhnliche Basilika, das Aeussere ihrer Chorpartie aber mit zwiefachen Arkaden geschmückt,

[1] Dass das Gebäude ursprünglich mit der einfachen Form dieser halbrunden Giebel abgeschlossen war, erweist eine alte musivische Darstellung der Kirche, die sich in einer der genannten Nischen der Façade befindet.

die ebenfalls das byzantinische Gepräge in eigenthümlicher Umbildung tragen.

Sodann ist eine Reihe von **Palästen und Wohngebäuden** zu nennen, welche, zwischen den Prachtbauten späterer Periode, am Canal Grande von Venedig liegen und ebenfalls der Periode des romanischen Styles angehören. Die Einrichtung ihrer Façaden hat bereits diejenige Eigenthümlichkeit, welche bei diesen Gebäuden in Venedig in Gemässheit ihrer Lage an der Wasserstrasse und eines offnen heiteren Verkehres, stets, bis in die späteste Zeit, wiederkehrt, indem nämlich grosse offne Säulenlogen, in mehreren Geschossen übereinander, als Bezeichnung der Haupträume des Inneren angeordnet sind. Bei den Gebäuden der in Rede stehenden Periode haben die Säulen dieser Logen ziemlich durchgehend eine byzantinisch-arabische Form, und die Bögen über ihnen bilden theils beträchtlich überhöhte Halbkreise, theils sind es orientalisch geschweifte Spitzbögen. Als Haupteispiele sind der jetzige **Fondaco dei Turchi** (Herberge der Türken), der Palast **Loredan**, der P. **Farsetti**, u. a. m. zu nennen. —

Neben diesen venetianischen Monumenten sind ein Paar Bauwerke an der gegenüberliegenden **istrischen** Küste anzuführen: die Kirche S. **Caterina**, auf der Insel gleiches Namens bei **Pola**, ein einfach byzantinischer Kuppelbau; und die **Kathedrale** von Pola, eine Basilika, in der aber die Säulen nicht, wie gewöhnlich durch Halbkreisbögen, sondern durch gedrückte Spitzbögen verbunden sind. Der letztere Umstand deutet wiederum auf einen bedeutenden Einfluss von Seiten der muhamedanischen Kunst, wie dasselbe Motiv sich, in reichlichster Anwendung, bei den im Folgenden zu nennenden Architekturen findet.

d) Monumente von Sicilien und Unter-Italien.

Ein eigenthümlich wichtiges Glied in der Entwickelungsgeschichte der Architektur des Mittelalters bilden die unter normannischer Herrschaft aufgeführten Bauwerke **Siciliens**.[1] Hier vereinigen sich die verschiedenen Hauptformen der Architektur, welche auf den ersten Entwickelungsstadien der romantischen Kunst hervorgetreten waren, in einer Weise, dass ein jedes derselben als ein wesentlich bedeutendes und wirksames erscheint. Die historischen Verhältnisse hatten in Sicilien eine so gleichartige Berechtigung

[1] *Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne.* — *H. Gally Knight, Saracenic and Norman remains, to illustrate the Normans in Sicily.* — Vgl. *Hittorf et Zanth, architecture moderne de la Sicile.*

verschiedener Culturmomente hervorgebracht. Ursprünglich dem weströmischen Reiche angehörig, kam die Insel um die Mitte des sechsten Jahrhunderts unter byzantinische Herrschaft und unter die der byzantinischen Sitte und Lebensweise. Dieser Zustand dauerte bis zum Anfange des neunten Jahrhunderts; von da ab, vom Jahr 827 bis 1061 herrschte der Islam über Sicilien und trug auch hieher (wie uns noch erhaltene Monumente bereits bezeugten) die ihm eigenthümliche Cultur über. In dem letztgenannten Jahre aber ward derselbe wiederum, durch die Waffen der Normannen, die aus Frankreich herüberzogen, verdrängt und Sicilien für das occidentalische Leben zurückerobert.

Die grossartigen und prachtvollen Denkmäler, welche die Normannen, vornehmlich im Verlauf des zwölften Jahrhunderts, errichteten, sind zugleich in römisch-christlichem, in byzantinischem und in muhamedanischem Style aufgeführt. Die Grundlage ist die der Basilika; damit verbindet sich der byzantinische Kuppelbau, bei den bedeutendsten Gebäuden in der, schon früher besprochenen Art, dass die Kuppel sich über der Durchschneidung von Lang- und Queerschiff erhebt; alle Bogenwölbungen aber (mit Ausnahme der Kuppeln) haben vorherrschend die Form des muhamedanischen Spitzbogens, sowohl die Bögen über den Säulenstellungen der Schiffe, als die unter den Kuppeln, selbst der Bogen, in welchem sich die (im Grundriss noch halbrund gezeichnete) Altartribune öffnet, und in den meisten Fällen auch die Ueberwölbung der Fenster und Thüren. Das Innere ist in der Regel durchweg mit Mosaikgemälden nach byzantinischer und mit Ornamenten nach mehr arabischer Art bedeckt; das Balkenwerk der Decke erscheint aufs Reichste dekorirt, zuweilen in ganz speciell arabischen Formen; auch kommen mehrfach sogar, als Dekoration des Inneren, arabische Inschriften vor. Das Aeussere, besonders die Façade und der Chor, hat eine nicht minder bunte Dekoration: Säulen, Halbsäulen, Pilaster mit (sich zumeist durchschneidenden) Spitzbögen, Alles mit zierlichen musivischen Mustern aus verschiedenfarbigem Stein eingefasst und ausgefüllt. Als besondre Eigenthümlichkeit einiger Hauptgebäude — und zwar als eine germanische, oder im vorliegenden Falle: als eine national normannische — ist die harmonische Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes (die namentlich in Italien anderweitig nicht statt findet) hervorzuheben; zwei viereckige Thürme springen in solchem Falle zu den Seiten der Façade vor und werden durch einen Portikus, in dessen Grunde das Hauptportal sich befindet, verbunden. — Mit Ausnahme der letztgenannten Einrichtung, der Thurm-Anlage, ist freilich in der

gesammten sicilisch-normannischen Architektur, so vielgestaltig ihre Ornamentik erscheint, keine höhere architektonische Durchbildung und Entwickelung wahrzunehmen, als in den Werken der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst bereits vorgezeichnet war. Im Gegentheil ist die Anwendung des Spitzbogens hier grossentheils als ein, im ästhetischen Belang entschieden ungünstiges Element zu bezeichnen, vornehmlich bei den Arkaden, welche die Schiffe der Basilika von einander trennen; denn indem hier der Architektur, im Ganzen und Einzelnen, alle eigentlich architektonische Gliederung fehlt, so erscheint der Spitzbogen unselbständig, als ein gebrochener Bogen, somit doppelt unfähig, die Mauerlast, die über ihm liegt, zu tragen; dazu kommt auch noch der Umstand, dass er fast durchweg überhöht (mit vertikal aufsteigenden Schenkeln) gebildet ist, so dass sich die Bedeutung der Bogenform, in ihrem Verhältniss zur stützenden Säule, völlig auflöst und völlige Willkühr an die Stelle einer, wenn auch nur roh angedeuteten, organischen Entwickelung tritt. Dennoch aber sollte diese willkührliche Verbindung heterogener Elemente in den späteren Umschwung der occidentalischen Architektur als eine wesentlich fördernde Triebkraft eintreten.

Die Bauten aus den ersten Jahrzehnten der Normannenherrschaft über Sicilien (aus der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts) sind sowohl in der Dimension unbedeutend, als auch in den Formen die eigenthümliche, eben angedeutete Richtung der Architektur noch nicht völlig entwickelt erscheint; zu diesen gehören die kleinen Kirchen S. Giacomo la Mazara zu Palermo, S. Pietro la Bagnara (jetzt Sakristei von S. Maria di Bagnara) ebendaselbst, u. a. m. — Ungleich bedeutender sind die Bauten des zwölften Jahrhunderts. In die frühere Zeit desselben gehören: die Kirche S. Maria dell' Ammiroglio (la Martorana) zu Palermo, ein Gebäude noch von vorherrschend byzantinischer Anlage, — die Kuppel in der Mitte, über vier Säulen, — durch späteren Anbau erweitert; und die Kirche S. Cataldo, ebendaselbst, das Schiff mit drei Kuppeln bedeckt. — Als ausgebildete Basilika, mit einer Kuppel über dem Chorraume, erscheint zunächst die Schlosskapelle (Capella Palatina) zu Palermo, im J. 1140 geweiht; in dem Einzelnen ihrer Formen herrscht das arabische Element mit grosser Entschiedenheit vor. Sodann die Kathedrale von Cefalu, begonnen im J. 1131, an der vornehmlich die Chorpartie, innen und aussen, reich geschmückt ist. Ebenso die Kirche della Maggione zu Palermo, vom J. 1150, u. a. m. Das glänzendste Beispiel aber für den gesammten normannisch-sicilischen Baustyl ist der Dom von Monreale, unfern von Palermo, der um das J. 1174 begonnen

und in kurzer Frist beendet wurde. Dieser Kirche reihen sich als gleichzeitige und, der Anlage nach, ähnlich bedeutende Bauten noch die Kathedrale von Messina und die Kathedrale von Palermo an, von denen indess die letztere vielfache Umwandlungen, namentlich im Inneren, erlitten hat.

Denselben Styl, nur in etwas späterer und leichterer Ausbildung, zeigen die Arkaden einiger sicilischen Klosterhöfe, die etwa den römischen Klosterhöfen des dreizehnten Jahrhunderts parallel zu stellen sein dürften. Vorzüglich bedeutend ist der von Monreale, an dem die Kapitäle, selbst die Schäfte der Säulen, mannigfach und in phantastischer Weise sculptirt erscheinen und der sonst reichen musivischen Schmuck trägt. Aehnlich, nur etwas einfacher, der Klosterhof neben der Kathedrale von Cefalu. —

Verwandte Motive finden sich auch an den Architekturen von Unteritalien; doch liegt uns über diese bis jetzt nur erst eine geringe Kunde vor.[1] Die alte Kirche S. Restituta zu Neapel (gegenwärtig eine Seitenkapelle des dortigen Domes) ist eine Basilika mit Spitzbögen über den Säulen. Aehnliche Behandlung findet man an der Kathedrale zu Amalfi, besonders an den Arkaden des dortigen Klosterhofes, wo die Spitzbögen sich vielfach durchkreuzen und durchschneiden. Ebenso an den alten Architekturen des, Amalfi benachbarten Ravello, wo die Bögen sich zum Theil, nach maurisch phantastischer Weise, bunt durcheinander schlingen. An der Kathedrale von Salerno dagegen, die aus dem eilften Jahrhundert herrührt, herrscht noch der Rundbogen vor, in einfacher, aber eigenthümlich schöner Durchbildung am Portal dieser Kirche.

e) Monumente der Lombardei.

Die Lombardei ist von den übrigen Gegenden Italiens, soweit wir über deren Monumente eine nähere Kunde haben, aufs Bestimmteste unterschieden, indem hier nemlich, in der Periode des romanischen Styles, die Typen der altchristlichen Bausysteme verlassen und statt dieser das neue Gesetz der gewölbten Basilika und die davon abhängige Formenbildung mit Entschiedenheit aufgenommen werden. Was früher über die Anlage der gewölbten Basiliken im Allgemeinen gesagt ist, gilt auch von diesen Gebäuden; doch

[1] Die Bauwerke des Mittelalters in Unteritalien, unter denen namentlich die apulischen eine sehr eigenthümliche Bedeutung haben sollen, sind erst in der jüngsten Zeit einer näheren Beachtung gewürdigt und behufs bildlicher Herausgabe aufgenommen worden. Doch ist bis jetzt hievon noch nichts erschienen, und wir sehen uns demnach mit Bedauern auf die obigen ungenügenden Angaben beschränkt.

sind an ihnen verschiedene Stadien der künstlerischen Entwickelung wahrzunehmen, auch haben sie gewisse Eigenthümlichkeiten der Anlage, in welchen sie sich von den gewölbten Basiliken andrer Gegenden bestimmt unterscheiden. Diese Eigenthümlichkeiten betreffen vornehmlich die Anordnung der Façade. Während der Körper des Gebäudes, wie gewöhnlich, aus einem höheren Mittelschiff und niederen Seitenschiffen besteht, wird die Façade in der Regel, ohne eine nähere Rücksicht auf das Princip einer solchen Anlage, ungetheilt und gewissermaassen als ein selbständiger Bau emporgeführt, indem sie in flacher Giebelform schliesst; unter den schrägen Linien des Giebels ist insgemein, wie auch sonst an den bedeutendsten Theilen der Anlage (an Chor und Kuppel), jene kleine Arkadengallerie angebracht. Damit aber die innere Austheilung des Raumes dennoch bereits an der Façade angedeutet werde, so pflegen hier, den Scheidungslinien zwischen Mittel- und Seitenschiffen entsprechend, Pilaster angeordnet zu sein, die sich indess dem Ganzen fast nirgend in recht harmonischer Weise fügen. (Es scheint aus diesen Umständen hervorzugehen, dass die ganze Anlage doch eigentlich der italienischen Gefühlsweise etwas Fremdartiges, somit mehr ein von aussen Hereingetragenes als auf dem heimischen Boden Erwachsenes war.) Sonst liebt man es, wie oberwärts unter dem Giebel, so auch noch tiefer die Fläche der Façade mit kleinen Arkaden zu durchbrechen, dergleichen auch wohl in entsprechender Linie an den Seiten des Gebäudes herumzuführen. Bei den Gebäuden dieser Art, die den entwickelten, späteren Zeiten des romanischen Styles angehören, erscheint ein grosses, zierlich ausgebildetes Rundfenster als Hauptschmuck der Façade. Das Hauptportal erhält gewöhnlich seinen besonderen Vorbau, aus Säulen und Bögen bestehend. Der Thurm wird zumeist als ein gänzlich isolirtes Gebäude neben der Kirche errichtet (was ebenfalls einen Mangel des Sinnes für organische Durchbildung der Gesammt-Anlage erkennen lässt). — Rund- und Polygonkirchen, in der Regel zu Baptisterien bestimmt, finden sich nicht selten in der Lombardei, namentlich in der Nähe der Hauptkirchen; ihre architektonische Einrichtung folgt denselben Principien, natürlich mit denjenigen Modificationen, welche die abweichende Bauform nöthig macht.

Unter den einfacheren Gebäuden, die als Beispiele des ebengenannten Styles anzuführen sind, ist zunächst die Kirche S. Pietro e Paolo bei S. Stefano zu Bologna zu nennen. Diese bildet noch (wie auch in andern Ländern ähnliche Beispiele vorkommen) einen Uebergang von der Anlage der einfachen Basilika zu der in Rede stehenden ausgebildeten Bauform, sofern nemlich in den Arkaden

des Schiffes Säulen mit Pfeilern wechseln, von denen nur die letzteren als Träger des Kreuzgewölbes emporsteigen. — Die Ruinen der Kirche S. Giulia bei Bergamo scheinen ebenfalls noch auf eine einfache Ausbildung, doch ohne ein solches Motiv des Ueberganges, hinzudeuten. — Ein sehr wichtiges Beispiel für die frühere Entwickelung dieses Styles bildet sodann die Kirche S. Micchele zu Pavia. Sie hat im Inneren bereits alle Elemente, die sich in der Anlage der gewölbten Basiliken zu vereinigen pflegen, doch sind die Verhältnisse und die Detailformen noch schwer, die Pfeilerkapitäle noch phantastisch barock. Auch die, in den Hauptformen ebenfalls zwar bereits ausgebildete Façade erscheint noch als ein Beispiel barbarischer Pracht. Man hat das gegenwärtig vorhandene Gebäude früher ohne irgend hinreichenden Grund dem Zeitalter der Longobardenherrschaft (in welchem zu Pavia allerdings eine Kirche des h. Erzengels Michael gegründet ward) zugeschrieben; ohne Zweifel gehört dasselbe der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts an.[1] Ein Gebäude von ganz ähnlicher Art war die, im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts zerstörte Kirche S. Giovanni in Borgo zu Pavia. — Verwandte Anlage des Inneren, schwere gedrückte Verhältnisse bei reichen Formen des Ornamentes, zeigt auch die Kirche S. Ambrogio zu Mailand; die in zierlich romanischem Style gebildete Kuppel gehört einer Restauration vom Ende des zwölften Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich ist ein, vor der Façade dieser Kirche angelegter Vorhof und die, durch denselben bedingte besondre Gestaltung der Façade. Der Vorhof ist mit einer Bogenhalle umgeben, deren Arkaden durch gegliederte Pfeiler, ganz im Style der Kirche und in den Formen des romanischen Gewölbebaues, gebildet werden. (Der Vorhof ist demnach gleichzeitig mit der Kirche und nicht, wie man auch hier gewollt hat, den Zeiten der altchristlichen Kunst angehörig.) Der Giebel der Kirchenfaçade, über den Arkaden des Hofes, wird durch die Wölbungen einer reichgeschmückten offnen Loge ausgefüllt.

Eine Reihe andrer Bauten zeigt den lombardischen Baustyl (wenn man ihn so nennen darf) in seiner reichsten und in einer verhältnissmässig edeln Ausbildung. Unter diesen sind namentlich anzuführen: der Dom von Modena, gegen den Schluss des eilften Jahrhunderts begonnen (an seinem Portale findet sich bereits das Datum des Jahres 1099); der Dom von Cremona, begonnen in der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts, geweiht im J. 1190;[2]

[1] Eine ausführliche Widerlegung der früheren Meinung s. bei *Cordero, dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda, p. 46, ff; p. 178.*

[2] *L. Manini, memorie storiche della città di Cremona.*

der Dom von **Piacenza**, begonnen im J. 1122, beendet in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts; der Dom von **Parma**, begonnen in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts. Auch der Dom von **Ferrara** gehört, was seine ursprüngliche Anlage betrifft, zu derselben Reihenfolge und zwar als eins der früheren Gebäude. Der untere Theil seiner Façade, an dem sich das Datum des Jahres 1135 findet, und die äussere Dekoration seiner Langseiten entspricht den Formen des Domes von Modena; der Oberbau der Façade aber ist, in ziemlich barocker Anordnung, in den Formen des gothischen Baustyles ausgeführt worden und gehört ohne Zweifel dem Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts an; das Innere des Domes ist modernisirt.

Unter den lombardischen **Baptisterien** und Bauwerken von verwandter Anlage erscheint zunächst die sogenannte alte Kathedrale von **Brescia** als ein mächtiger Rundbau von alterthümlichem Charakter, die Bögen des Inneren von Pfeilern gestützt. Auch dies Gebäude schreibt man noch der Longobardenzeit zu; doch hat wenigstens der Oberbau entschieden romanische Formen. Als derselben Zeit angehörig gilt sodann die Kirche **S. Tommaso in limine** zu **Bergamo**, ein Rundbau, im Inneren zwei Säulenkreise übereinander; aber auch hier spricht sich der romanische Charakter deutlich aus. — Das Baptisterium von **Padua** hat unterwärts eine viereckige, oberwärts eine runde Gestalt; der zierlich ausgebildete Schmuck von Bogenfriesen und Lissenen, womit das Aeussere der oberen Theile versehen ist, deutet hier bereits auf die spätere Zeit der in Rede stehenden Periode. — Das Baptisterium von **Cremona**, erbaut um 1167, ist achteckig, im Aeusseren der Architektur des dortigen Domes entsprechend, an den Wänden des Inneren mit Säulen-Arkaden und Gallerien. — Das Baptisterium von **Parma**, erbaut in derselben Periode und vollendet im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts, hat ebenfalls eine achteckige Form und ist an seinen Aussenseiten mit zahlreichen Säulenstellungen, die zumeist gerade Gebälke tragen, geschmückt; ähnliche Dekoration wiederholt sich auch an den Wänden des Inneren. —

Ausserhalb der Lombardei finden sich nur vereinzelte Beispiele von gewölbten Basiliken. Als ein solches ist die Kirche **S. Maria in Castello** zu **Corneto** anzuführen, die im J. 1121 gegründet und 1208 geweiht wurde. [1] Doch hat hier die Structur des Inneren gewisse auffallende Disharmonieen, die wohl nur zum Theil einer etwaigen Veränderung in der Bauführung zuzuschreiben sein dürften. — Eigenthümlich erscheinen zwei Kirchen in der anconitanischen

[1] Gaye, im Kunstblatt, 1839, S. 242.

Mark, indem bei diesen, während bei den übrigen Theilen der Anlage keine wesentliche Veränderung des Systemes ersichtlich wird, die Bogenwölbungen die Form des Spitzbogens haben. Die eine dieser Kirchen ist die Kathedrale von San Leo (unfern von S. Marino), ein nicht sonderlich regelmässiges Gebäude, wo diese Form auch nur im Schiff eintritt; man schreibt dieselbe einer im J. 1173 erfolgten Restauration zu. Die andre ist die Kirche S. Bernardino zu Chiaravalle (zwischen Sinigaglia und Ancona). Hier zeigt sich eine klare Durchführung des Systemes, ähnlich wie an einem eigenthümlichen Cyclus deutscher Gebäude aus der Spätzeit des romanischen Styles, indem die Wölbungen des Inneren durchweg den Spitzbogen haben, während die Fenster noch im Rundbogen überwölbt sind. Eine Inschrift an der Hauptthüre nennt das Jahr 1172 als Datum des Baues. Ob diese Bauzeit bei beiden Gebäuden völlig auf ihre gegenwärtige Erscheinung zu beziehen sei, mag vor der Hand dahingestellt bleiben, obschon darin an sich kein Widerspruch liegen würde.

§. 3. Monumente von Spanien.

Von romanischer Architektur sind uns in Spanien zu wenig Beispiele bekannt, als dass wir mit Bestimmtheit den Charakter, den dieselbe hier gewonnen, nachweisen könnten. Im Einzelnen, namentlich in den mehr dekorativen Theilen, lässt sich eine Einwirkung von Seiten der spanisch-maurischen Kunst wahrnehmen.

Das bedeutendste Architekturwerk dieses Styles, von dem wir eine Anschauung haben, ist die Kathedrale von Tarragona. Es ist eine gewölbte Basilika, im Inneren, namentlich was die Pfeiler betrifft, auf eine sehr feine Weise gegliedert, und zwar so, dass sie in dieser Formation ungleich mehr den, der späteren Entwicklungszeit angehörigen romanischen Bauten der nördlichen Länder, als etwa den italienischen entspricht. Das Aeussere bietet in seinen alten Theilen dem Auge grosse kahle Massen dar; einzelne Theile, namentlich die schwere und ebenfalls sehr massenhafte Façade, gehören der germanischen Periode an. — Der Klosterhof neben dieser Kathedrale (der den Namen des Orangenhofes führt) hat in der Einrichtung der ihn umgebenden Arkaden bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten; es sind Säulen mit Halbkreisbögen, je drei der letzteren von einem hohen Spitzbogen zusammengefasst, und diese Spitzbögen durch Pfeiler und Halbsäulen, welche zu dem reich geschmückten Gesimse emporlaufen, von einander getrennt. Die Kapitäle der Säulen sind zumeist denen des älteren maurischen

Styles entsprechend, zum Theil aber auch mit figürlichen Sculpturen bedeckt.[1]

Die Arkaden des Klosterhofes von St. Paul in **Barcellona** bestehen aus leichten Säulchen und gebrochenen Zackenbögen, in denen sich ebenfalls maurische Bildungsweise anzukündigen scheint. Sehr auffallend ist der Umstand, dass diese Bögen nicht aus Keilsteinen gewölbt, sondern nach jenem ältesten System der Ueberdeckung der Räume aus horizontal liegenden und übereinander vortretenden Steinen gebildet werden. Diesem System gemäss hat die Zackenform an ihnen auch eine ganz eigenthümliche Ausbildung erhalten.[2]

§. 4. Die Monumente von Frankreich.

a) Monumente in Süd-Frankreich.

Unter den Denkmalen der romanischen Bauperiode in Frankreich ziehen wir zunächst diejenigen in Betracht, die sich in den **südlichen Gegenden** des Landes befinden. Zwar scheinen diese zumeist, den uns bekannten Abbildungen zufolge,[3] in die Spätzeit der romanischen Architektur zu gehören, doch ist in ihnen, wenn schon sehr häufig durch barbarische Compositionsweise und Ueberladung verdunkelt, wiederum noch eine mehr oder weniger entschiedene Nachwirkung der Antike zu erkennen. Wir können dies freilich im Ganzen mehr nur aus den Dekorationen des Aeusseren schliessen, indem die uns vorliegenden Abbildungen und Berichte über die Structur und Composition des Inneren fast nirgend eine genügende Auskunft geben.

Als ein vorzüglich alterthümliches Monument ist zunächst die Kirche **St. Front zu Périgueux** (in Guienne) zu nennen. Es ist ein Gebäude von byzantinischer Anlage, in der Hauptdisposition des Inneren etwa der Markuskirche von Venedig vergleichbar: ein griechisches Kreuz, mit fünf Kuppeln überwölbt. Im Uebrigen erscheint jedoch der Bau ziemlich schmucklos; die Giebelgesimse sind mit einer Art von Consolen unterstützt. Man meint, die Kirche sei, auf einer älteren Grundlage, oder nach einem älteren Muster, im zehnten Jahrhundert erbaut worden.[4]

[1] *A. de Laborde, voyage pitt. et hist. de l'Espagne, I, pl. 60—64.* — Vgl. Gail, Erinnerungen aus Spanien, t. 5.

[2] Skizze bei Gail.

[3] Vgl. besonders: *A. de Laborde, les monumens de la France.* — *Willemin, monumens français inédits.* — *Chapuy, le moyen-âge pittoresque.*

[4] *de Caumont, hist. sommaire de l'architecture au moy. âge, p. 61; pl. 5.*

Die folgenden Monumente rühren sämmtlich aus einer bedeutend späteren Zeit her. Die im südöstlichen Frankreich lassen die vorhin erwähnte classische Behandlungsweise ziemlich deutlich hervortreten; im Einzelnen finden sich an ihnen Motive, welche den alten Römerbauten jener Gegend unmittelbar nachgeahmt sind. Als ein sehr brillantes Beispiel ist die Kirche Notre Dame du Port zu Clermont (in Auvergne) hervorzuheben; Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Bogenwölbungen u. dergl. haben hier noch einen vorherrschend antiken Zuschnitt, obgleich die Composition des Ganzen ziemlich entschieden auf das zwölfte Jahrhundert zu deuten scheint. Sehr eigenthümlich, und fast mehr an maurische, als etwa an toskanische Dekorationsweise erinnernd, ist ein reicher musivischer Schmuck, der die Flächen, von denen die Bogeneinfassungen umgeben werden, ausfüllt. Aehnliche Behandlung findet sich auch an andern Kirchen von Auvergne, z. B. an denen von Issoire, Brioude und Puy en Velai. So auch an den alten, verbauten Theilen der Kathedrale von Lyon, hier jedoch ohne jenen Mosaikschmuck, und vielleicht in etwas strengerer, mehr alterthümlicher Form. Die Abteikirche von Charlieu, unfern von Roanne an der Loire, zeigt dagegen eine freiere, zierlich leichte Entwickelung des spätromanischen Styles. — Die Kirche St. Cernin oder Saturnin zu Toulouse hat wiederum jene antikisirende Formenbildung, obgleich in reichgegliederter Composition, besonders was den hohen Thurmbau über der Durchschneidung von Lang- und Queerschiff anbetrifft. Man schreibt dies Gebäude übrigens bereits der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts zu.[1] — Die Kirche von St. Gilles (in Languedoc, Dep. du Gard) und die Kathedrale des unfern belegenen Arles sind an ihrer Façade mit eigenthümlichen, brillanten Portalbauten geschmückt, die in der Composition und in den Verhältnissen auch noch antike Fassung zeigen, dabei aber mit Bildwerken und Ornamenten bereits auf eine wüste Weise überladen sind. Aehnlichen Charakter trägt der Kreuzgang der Kathedrale von Arles. Eigenthümlich ist diesem die Bedeckung durch ein Tonnengewölbe, welches durch breite Gurtbänder in einzelne Stücke gesondert wird; es ist offenbar das Vorbild der antiken Basilika der Plotina in dem benachbarten Nîmes, was zu solcher Einrichtung Veranlassung gab. —

Die Monumente im westlichen Frankreich haben manches Verwandte mit den ebengenannten, doch sind sie insgemein ungleich schwerer in den Formen, willkührlicher in der Composition, überladen mit dekorirenden Architekturtheilen, mit phantastischen

[1] Caumont, a. a. O., p. 91.

Ornamenten und mit bildnerischem Schmuck. Zu bemerken ist, dass hier mehrfach, wenn schon nicht als Hauptform, der Spitzbogen bei übrigens entschieden romanischer Behandlungsweise gefunden wird. Als das brillanteste Beispiel einer solchen, noch völlig barbarischen Pracht erscheint die Kirche Notre Dame la Grande zu Poitiers. Aehnlichen Styl zeigen die Façaden der Kirchen von Civray und von Ruffec, beide ebenfalls im Poitou belegen; doch ist die letztere in einer mehr gemässigten Weise angeordnet. Die Façade der Kathedrale von Angoulême ist bunt und phantastisch mit Halbsäulen und Arkaden bedeckt, doch so, dass sich wenigstens im Detail ein feineres Gefühl ausspricht. — Aeusserst wüst und mit schwerer Dekoration überhäuft, obschon augenscheinlich spät, erscheint die Façade der Abteikirche von Moissac (in Guienne, Dep. Tarn et Garonne). Auch die Arkaden des Klosterhofes von St. Severin zu Bordeaux sind in einem ungemein schwerfälligen Style ausgeführt.

b) Monumente in Nord-Frankreich.

Ein von den ebengenannten Bauwerken wesentlich verschiedenes Bild bieten uns die Monumente im nördlichen Frankreich dar. Hier hatte sich das tapfere germanische Volk der Normannen niedergelassen. Nachdem der Sinn desselben sich einer höheren Bildung aufgethan, begründete es in dieser seiner neuen Heimath — in der Normandie — ein selbständiges Culturleben, eben so kräftig und frei, wie mit Bewusstsein nach klarer Gesetzmässigkeit und Ordnung hinstrebend. Die Monumente, welche es uns hinterlassen, geben dessen ein vollgültiges Zeugniss. [1] Es ist das System der gewölbten Basilika, das uns in diesen Werken entgegentritt; dasselbe erscheint hier jedoch mit einer schlichten, strengen Consequenz und auf entschieden primitive Weise ausgebildet, so dass wir die Normandie, wenn vielleicht auch nicht als den Ort der Erfindung (denn dergleichen ist insgemein sehr schwer nachzuweisen), so doch als das Local der ersten selbständigen und bestimmten Ausbildung dieses Systemes betrachten müssen. Dabei fehlt es im Einzelnen, selbst bei den früheren Bauwerken dieser Art, nicht an einem gewissen Reichthum in der Behandlung; Pfeiler und Bögen erscheinen bereits mehrfach gegliedert, die Details auf verschiedene Weise ornamentirt. Doch verläugnen auch diese

[1] Vgl. besonders: *Cotman, architectural antiquities of Normandy;* — *Historical and descr. essays accompaning a series of engraved specimens of the architectural antiquities of Normandy, ed. by J. Britton, drawn by A. Pugin, etc.*

reicheren Formen den primitiven Charakter nicht. Alles ist mit einer eigenthümlichen, in diesem Falle nur zu billigenden Nüchternheit, mit einem sicheren Bewusstsein des jedesmaligen besonderen Zweckes gebildet. Von der Antike sind nur gewisse Grundelemente, für die horizontalen Gliederungen, auch zum Theil für die Kapitäle der Säulen und Halbsäulen (bei diesen aber mit entschiedner Vereinfachung des Ornamentes), herübergenommen. Im Uebrigen ist das System der Gliederung wesentlich nur aus den Bedingnissen, welche dem Ganzen des Baues zu Grunde liegen, hergeleitet; auch was man etwa als architektonische Dekoration bezeichnen möchte, ist wesentlich aus demselben strengen Organismus des Ganzen hervorgegangen. Nur in dem Ornament, das namentlich die Bogeneinfassungen, oft in reichlicher Anwendung, umgiebt, zeigt sich ein freieres Phantasiespiel; in der Regel aber herrscht hier wiederum eine Weise der Gestaltung, welche die Ursprünglichkeit des künstlerischen Bewusstseins im deutlichsten Lichte zeigt; es sind die allereinfachsten Linienspiele, Zickzack-Ornamente, Mäander-artig geführte Linien oder sonst in regelmässigem Wechsel gebrochene Bänder und Stäbe, woraus die meisten Verzierungen dieser Art gebildet sind. Die Säulenkapitäle, wo sie nicht eine antike Form zur Grundlage haben, erscheinen ebenfalls zumeist nach einfachen Principien verziert, wenn auch eine mehrfache Wiederholung oder anderweitige Zusammensetzung dieses Schmuckes ihnen ein reicheres Ansehen giebt; so ist namentlich eine Kapitälform beliebt, die den einfachen, unterwärts abgestumpften Würfel in mehrfacher Theilung und Gliederung zeigt. Völlig phantastischer Schmuck der Kapitäle, auch figürliche Sculpturen an solchen kommen nur selten vor. Als ein sehr wichtiger Punkt für den Organismus der Gesammt-Anlage ist schliesslich noch die unmittelbare Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes und die bedeutsame Wirkung desselben für die Gesammt-Erscheinung des Aeusseren hervorzuheben. Es werden nemlich zwei viereckige Thürme auf der Westseite des Gebäudes angeordnet, aber nicht (wie bei den überdies jüngeren, sicilisch-normanischen Bauten) vor dasselbe hinaustretend, sondern aus dem Gebäude selbst emporsteigend, so dass sie eine, mit dem inneren Raume in unmittelbarer Verbindung stehende innere Halle zwischen sich einschliessen. Oberwärts, wo sie über die Dächer des Gebäudes hinaussteigen, sind sie an ihren vier Seiten mit schlanken Nischen und Fenstern versehen; eine schlanke achteckige Pyramide, deren Fuss auf den vier Ecken des Thurmbaues durch kleine Erkerthürmchen eingeschlossen wird, bildet die Spitze. Zwischen den Thürmen ist das Hauptportal, und darüber mehrere Reihen

zumeist reich geschmückter Fenster enthalten. In solcher Weise erhält die Façade des Gebäudes bereits eine höchst wirkungsreiche, die Gesammt-Erscheinung des Baues mit innerer Nothwendigkeit abschliessende Gestalt, die namentlich zu dem, mehr oder weniger willkührlichen Façadenbau der lombardischen Kirchen verwandten Styles einen entschiedenen und sehr vortheilhaften Gegensatz bildet.

Um die Mitte des eilften Jahrhunderts, zur Zeit Herzog Wilhelms des Eroberers, tritt uns diese eigenthümliche Gestaltung der normannischen Kirchenbauten bereits vollkommen durchgebildet entgegen. Als eins der frühsten Beispiele ist die Kirche St. Georges von Bocherville, unfern von Rouen, die zwischen den Jahren 1050 und 1066 erbaut wurde, anzuführen.[1] Zu bemerken ist, dass hier die Thürme auf beiden Seiten der Façade noch ein leichteres, gewissermassen untergeordnetes Verhältniss haben. (Der Oberbau der Thürme gehört dem dreizehnten Jahrhundert an). — Vorzüglich bedeutend sind sodann zwei Klosterkirchen zu Caen, die durch Herzog Wilhelm und seine Gemahlin gegründet wurden: die Kirche St. Trinité (Abbaye aux dames), geweiht im J. 1066, und die Kirche St. Etienne (Abbaye aux hommes), geweiht 1077. Die letztere namentlich dürfte als das Hauptbeispiel dieses speziell normannischen Architekturstyles zu betrachten sein; doch gehört an ihr die Chorpartie nicht mehr dem ursprünglichen Bau an, da sie bereits das Gepräge des germanischen Styles, in seiner frühsten Entfaltung, trägt. Beiden verwandt erscheint sodann die Kirche St. Nicolas zu Caen, gegründet um 1083. Aehnlich auch die Arkaden im Schiff der Kathedrale von Evreux, deren übrige Theile einer späteren (germanischen) Bauzeit angehören. — Die Kirche von Than, unfern von Caen, hat die, in dieser Gegend sehr seltne einfache Basilikenform mit Säulen, entspricht aber in der Behandlung des ziemlich reich angewandten Details vollständig den übrigen Bauten normannischen Styles.

Für die weitere Entwickelung des Baustyles in der Normandie giebt zunächst die Kirche der Maladerie in der Nähe von Caen, gegründet 1161, ein charakteristisches Beispiel; die alte, einfach strenge Dekorationsweise des normannischen Styles hat hier schon das Gepräge des Ueberladenen und mancherlei phantastisches Beiwerk erhalten. — Ungleich bedeutender jedoch und als ein sehr vortheilhaftes Zeugniss für das letzte Entwickelungsstadium der romanischen Architektur in der Normandie sind die, der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts angehörigen älteren Theile der

[1] *A. Deville, essay hist. et descr. sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges-de-Bocherville.*

Kathedrale von Bayeux anzuführen. Dies sind die Arkaden des Schiffes. Pfeiler und Bögen sind hier aufs Reichste und Geschmackvollste gegliedert, die Kapitäle der Halbsäulen in einer freien Nachahmung antiker Formen gebildet, die Wand über den Bögen, bis zu der Gallerie unter den Fenstern, mit ungemein zierlichen Niello-Mustern, nach Art einer Teppichwirkerei, bedeckt. — Endlich ist noch das, um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, in ähnlich brillanter Weise aufgeführte Kapitelhaus von Bocherville zu nennen. Die oberen Theile dieses Gebäudes haben aber bereits die Form des Spitzbogens, und zwar in einer Behandlung, welche auf die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles hinüberleitet. —

Der Einfluss der Bauweise, welche sich in der Normandie ausgebildet hatte, zeigt sich sodann auch in andern Gegenden des nördlichen Frankreichs. Zu den Bauwerken, die unter solchen Verhältnissen entstanden, gehört u. a. die Kirche St. Germain-des-prés zu Paris, angeblich ebenfalls noch aus dem eilften Jahrhundert. Sodann die älteren Theile verschiedener Kirchen in Burgund: an der Abteikirche von Vezelay, an St. Germain zu Auxerre, an der Kathedrale von Autun, u. s. w.

§. 5. Die Monumente von England.

Durch den Sieg von Hastings, im J. 1066, errang Wilhelm, Herzog von der Normandie, die Herrschaft über England. Er trug normannische Sitte und Cultur dort hinüber, und mit diesen ward auch der Baustyl, der sich in der Normandie eigenthümlich ausgebildet hatte, nach England verpflanzt. Die Schriftsteller jener Zeit bemerken ausdrücklich, dass die Normänner eine „neue Weise des Bauens“ im Lande verbreitet hätten. Die englisch-romanische Architektur [1] bildet somit eine unmittelbare Verzweigung der in der Normandie üblichen; was über die Gesammtanlage in den Werken der letzteren und über den besondren Charakter ihrer Formenbildung gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Gleichwohl hat die englische Architektur dieser Zeit mancherlei Eigenthümlichkeiten, in denen sie sich von den Werken des eigentlich normannischen Styles unterscheidet. Jene scharfe Besonnenheit, jene Keuschheit und Strenge, jene frische Kraft und Gesetzmässigkeit, welche die letzteren (soweit sie dem eilften Jahrhundert angehören) auszeichnet, tritt hier nicht in gleichem Maasse hervor. Die englisch-normannischen

[1] Vgl. *John Britton, the Cathedral antiquities of England,* und *the architectural antiquities of Great Britain.* — *Winkles's architectural and picturesque illustrations of the Cathedral churches of England and Wales.* U. a. m.

Werke lassen es ziemlich deutlich erkennen, dass in dem Charakter ihrer Erbauer eine Veränderung vor sich gegangen war; sie haben, wenigstens häufig, ein gewisses Gepräge von Stolz, von Ostentation, selbst von despotischem Uebermuth, welches wohl aus der Stellung eines fremdgebornen Herrschervolkes gegen das unterjochte Land hervorgegangen sein mochte. Sie erscheinen zumeist schwer und gewaltsam in der Masse, dabei in den Einzelheiten reich gegliedert, so aber, dass diese Gliederung weniger aus dem inneren Organismus des Baues, als aus der Sucht nach bunter Mannigfaltigkeit hervorgegangen ist; zugleich wird das Ornament in grösserem Reichthum abgewandt, aber eben so willkührlich, und ohne jene primitiven Elemente der normannischen Architektur zu einer höheren Entwickelung zu fördern. Als ein besondres Zeugniss für den Mangel an innerem Verständniss ist namentlich der Umstand anzuführen, dass die Mittelschiffe der grösseren Kirchen häufig, wie es scheint (denn die fast überall vorgenommenen späteren Bauveränderungen erschweren gerade in diesem Punkte das Urtheil), nicht überwölbt wurden, obgleich die ganze Composition des Baues die für eine solche Einrichtung bestimmten Formen zeigt, selbst die Halbsäulen, die zu den Trägern der Gewölbgurte bestimmt waren und die an den Pfeilern des Schiffes bis zur Decke emporlaufen; diese Halbsäulen erscheinen nunmehr als ein müssiger Schmuck und sind in der Regel auch in solcher Weise — in einer leichteren Form, als es die Structur des romanischen Gewölbes erfordern würde, — behandelt. — Dann ist zu bemerken, dass einzelne Gebäude dieser Periode in eigenthümlich roher Form aufgeführt sind, namentlich mit schwereren, massenhaften Grundpfeilern statt jener gegliederten viereckigen Pfeiler, welche die Arkaden des Kirchenschiffes bilden. Ohne Zweifel ist diese Form, im Gegensatz gegen den vorwaltenden normannischen Einfluss, als ein Ueberbleibsel der älteren Cultur des Landes, in ihrer Verdüsterung durch die Herrschaft des Dänenvolkes, zu betrachten. Sie dürfte von dem Säulenbau der Basiliken herzuleiten sein.

Die vorhandenen Monumente schreiben sich grösstentheils, was den Beginn des Baues betrifft, aus den letzten Jahrzehnten des eilften oder aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts her; der Bau währte insgemein die grössere Zeit des letztgenannten Jahrhunderts hindurch. Doch sind sie fast sämmtlich, wie bereits bemerkt, in späterer Zeit durch Zusätze und theilweisen Umbau mehr oder weniger verändert worden.

Als ältester Baurest sind, wie es scheint, die Ueberbleibsel einer alten Crypta im Münster von York zu bezeichnen, die man

bei einer neuerlich erfolgten Restauration (nach dem Brande im J. 1829) entdeckt hat.[1] Allen äusseren und inneren Gründen zufolge gehören diese Ueberbleibsel demjenigen Münsterbau an, welcher unmittelbar nach einem im J. 1069 erfolgten Brande der Stadt aufgeführt ward. Es sind mächtige kurze Rundpfeiler, ganz mit jenen primitiven Ornamenten der normannischen Architektur bedeckt, architektonisch ausgebildet und mit Halbsäulen oder freistehenden Säulchen umgeben. Zwischen ihnen waren andre Säulenstellungen, wie gewöhnlich in den Crypten, angeordnet. — Wesentlich verschieden und ausser Zusammenhang mit dieser Anlage ist eine zweite Crypta desselben Gebäudes, welche einem im J. 1171 erfolgten Neubau angehört und völlig das Gepräge der späteren Entwickelung des romanischen Styles trägt. Der gesammte Oberbau des Münsters rührt aus noch jüngerer Zeit her.

Das umfassendste Beispiel für den englisch-normannischen Baustyl bietet die Kathedrale von Norwich dar, gegründet im J. 1096, ausgebaut im Laufe des zwölften Jahrhunderts. Hier rühren vornehmlich nur die Gewölbe, der Oberbau des Chores und der Hauptheil der Façade aus späterer Zeit her. Das Uebrige zeigt den in Rede stehenden Styl in ebenso massenhaften als reich, aber ziemlich willkührlich gegliederten Formen. Besonders ausgezeichnet ist der hohe Thurm, der sich über der Durchschneidung von Lang- und Queerschiff erhebt. Im Inneren bis zum Aufsatz der Spitze offen und dann mit einem Kuppelgewölbe schliessend, ist er innen und aussen aufs reichste in der eben angegebenen Weise dekorirt; die Dekorationen des Aeusseren zeigen zum Theil ein rohes Spiel mit den urthümlichsten Formen, Rauten, Kreisen und anderm Stabwerk. — In der Kathedrale von Peterborough, gebaut von 1117 bis 1140 oder 1143, sind ebenfalls die meisten Theile, namentlich des Inneren, noch alter Bau. Der Styl ist im Wesentlichen derselbe. Das Mittelschiff ist ungewölbt. — In der Kathedrale von Ely rühren die Flügel des Queerschiffes noch aus der Zeit um den Schluss des eilften Jahrhunderts, das, wiederum ungewölbte, Schiff aus dem zwölften Jahrhundert her; dasselbe wurde im J. 1174 beendet. — Das Schiff der Kathedrale von Rochester gilt für das älteste der englischen Kathedralen; nach der gewöhnlichen Annahme wurde dasselbe im J. 1080 begonnen. Auch dies ist ohne Gewölbe. Der Unterbau der Façade, mit einem eigenthümlich brillant dekorirten Portale, ist hier gleichfalls alt. — Die alten Theile der Kathedrale von Winchester, die gegen den

[1] Vgl. *Robinson*, in den *Transactions of the institute of british architects, I, p. 105 ff.*

Schluss des eilften Jahrhunderts gegründet wurde, Queerschiff und Thurm über der Mitte desselben, zeigen im Einzelnen eine geschmackvollere Behandlung; namentlich bildet die Dekoration des Thurmes einen günstigen Gegensatz zu der des Thurmes von Norwich. — An der Kathedrale von Chichester, deren Bau seit der Zeit des J. 1114 betrieben ward, erscheint das Schiff in streng romanischer Weise gebildet, das ganze System der inneren Architektur mehr gemessen, als bei den meisten der vorgenannten Beispiele. — Zu den Bauten des englisch-normannischen Styles gehören sodann noch die alten Theile der Kathedrale von Durham, deren Schiff besonders brillant dekorirt ist, die Abteikirche von Waltham, und manche Gebäude von geringerer Bedeutung. Eins der vorzüglichsten Beispiele war das Schiff der Kathedrale von London, vor ihrem Brande im J. 1666.

Die Kathedrale von Gloucester, angeblich vom Ende des eilften Jahrhunderts, erscheint dagegen mit jenen schweren und ungegliederten Rundpfeilern, die von der normannischen Bauweise so entschieden abweichen. — Aehnlich auch die Kathedrale von Oxford, an der diese Pfeiler ein eigenthümliches Blätterkapitäl tragen, zugleich aber auf seltsam disharmonische und missverstandene Weise mit den anderweitigen Motiven der normannischen (oder allgemein: der romanisch gewölbten) Architektur in Verbindung gebracht sind. Die Anlage dieses Gebäudes ist übrigens durch mancherlei Bauveränderungen beträchtlich verdunkelt. — Am rohsten und schwersten zeigt sich die in Rede stehende Formation an den Ruinen der Klosterkirche S. Botolph zu Colchester, gegründet im Anfange des zwölften Jahrhunderts. — Bei einigen Gebäuden, welche dem Schluss der Periode angehören, verbindet sich diese rohe Pfeilerform mit dem Spitzbogen. So bei der Abteikirche von Malmesbury, wo jedoch die Gallerie über den in solcher Art gebildeten Arkaden, auch das brillante Portal der Kirche, noch rundbogig erscheinen. — Aehnlich, nur ungleich einfacher, bei den Ruinen der Kathedrale von Jona, einer der Hebriden-Inseln.

Dieselbe Structur, wie an den ebengenannten Bauten zeigt sich sodann bei einigen der sogenannten Heiligen-Grabkirchen (Rundbauten im Charakter der Baptisterien). Alterthümlich roh, mit Rundbögen, an der h. Grabkirche von Cambridge; — mit Spitzbögen, doch nicht minder roh, an der h. Grabkirche von Northampton. — Die Templerkirche (Temple-Church) zu London, die in den Kreis der h. Grabkirchen gehört, wird später, unter den Bauwerken des beginnenden germanischen Styles, besprochen werden.

Einige kleinere Bauten erscheinen, als seltne Ausnahmen, in der Form der eigentlichen Basiliken, mit Säulen, dabei aber mit reich ausgebildetem Detail nach normannischer Art. Zu diesen gehören die Klosterkirche zu Ely (gewöhnlich, obschon irrthümlich, dem siebenten oder zehnten Jahrhundert zugeschrieben) und die Kirche St. Peter zu Northampton. Die Kirche St. Mary Magdalen on the Hill, bei Winchester, ist eine Basilika derselben Art, doch mit Spitzbögen über den Säulen. — Im Uebrigen bewahrt England, wie es scheint, nicht sonderlich zahlreiche Beispiele jener leichteren, zierlicheren Entwickelung des romanischen Styles, welche anderweitig am Schlusse des zwölften Jahrhunderts hervortritt. Vorzüglich charakteristisch dürfte unter diesen das reich dekorirte Kapitelhaus bei der Kathedrale von Bristol sein, so wie die, der genannten Periode angehörigen Theile der Kathedrale von Chichester (die am östlichen Theile des Chores). — Die älteren Theile der Kathedrale von Canterbury (nach 1174 gebaut) vereinigen mit den Formen des romanischen Styles bereits ein so charakteristisch germanisches Element, dass auch sie füglich erst an späterer Stelle zu besprechen sind.

§. 6. Die Monumente von Deutschland.

Wir haben die Monumente der vorgenannten Länder den deutschen Monumenten vorangestellt, weil sie in mehrfacher Beziehung geeignet sind, den Gesichtspunkt für die Betrachtung der letzteren zu bestimmen, und weil in den übrigen Beziehungen ihr Zusammenhang und ihr gegenseitiges Verhältniss nicht füglich unterbrochen werden durften. Keineswegs jedoch soll hiemit ein vorzugsweise untergeordnetes oder abhängiges Verhältniss der deutschen von den übrigen Monumenten angedeutet werden. Vielmehr geht aus allen Umständen hervor, dass gerade in Deutschland zuerst jener neue Aufschwung der occidentalisch europäischen Cultur, welcher mit der in Rede stehenden Periode begann, sich entwickelt hat, hier zuerst das Leben sich nach selbständigen Gesetzen gestaltete, zuerst ein kräftiges künstlerisches Bewusstsein erwachte. Es war das grosse Zeitalter der sächsischen Kaiser, welches so bedeutsame Erscheinungen hervorrief und begründete. Es ist aber natürlich, dass sich diese frühzeitige Entwickelung der Cultur wiederum zunächst an diejenigen Elemente anknüpfte, die in den Erscheinungen der vergangenen Periode bereits vorgebildet waren; dass namentlich für das architektonische Monument die in der altchristlichen Kunst vorherrschende Hauptform geradehin aufgenommen ward. So tritt uns in der deutschen Architektur des romanischen Styles,

ähnlich wie in der italienischen, obschon in eigenthümlicher Ausbildung, zunächst wiederum die Form der einfachen Basilika entgegen; und da man sich diese Form gerade in den ersten Zeiten einer frischen nationalen Entwickelung angeeignet hatte, da sie somit gewissermassen in das Leben des Volkes, wenigstens so lange keine wesentlich neuen Entwickelungsmomente hinzutraten, verwachsen sein musste, so darf es nicht befremden, wenn wir dieselbe hier auch den bei weitem grössten Theil der Periode des romanischen Styles hindurch als vorherrschend finden. Für den Gewölbebau treten uns im eilften Jahrhundert und in der früheren Zeit des zwölften nur vereinzelte Beispiele entgegen; erst am Schlusse der Periode erhält derselbe eine reiche und vielgestaltige Anwendung. — Ueber die Besonderheiten der Formenbildungen in der deutsch-romanischen Architektur wird im Folgenden, je nach den einzelnen Reihenfolgen der Monumente, berichtet werden.

a) Der deutsch-romanische Basilikenbau.

Die ältesten deutschen Gebäude der in Rede stehenden Periode, von denen uns seither eine genügende und sichere Kunde zugekommen, gehören erst der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts an. Doch treten sie uns bereits in so bestimmter Physiognomie entgegen, dass wir nothwendig ältere und gewiss nicht bedeutungslose Bestrebungen voraussetzen müssen, welche zu der Ausbildung der ihnen eigenthümlichen Richtung geführt. Vornehmlich ist es das Sachsenland, der nördliche Theil Deutschlands (von der goldnen Au ab), welches die ersten und wichtigsten Zeugnisse jener Frühzeit der deutschen Cultur bewahrt. Hier, in den Stammlanden der sächsischen Kaiser, musste sich natürlich die von diesen begründete und gepflegte Blüthe eines neuen Lebens am Gedeihlichsten und Kräftigsten entfalten; auch wissen wir durch schriftliche Berichte der Zeitgenossen, dass diese Fürsten von früh an Sorge getragen, ihre Heimath durch würdige Werke der Kunst zu schmücken.[1] Die hieher bezüglichen Monumente, soweit wir dieselben kennen, liegen sämmtlich, in grösserer oder geringerer Nähe, am Nordrande des Harzgebirges; ihre ursprüngliche Einrichtung ist bei einzelnen noch deutlich erhalten, bei andern durch

[1] So z. B. bereits von dem ersten der Herrscher sächsischen Stammes, König Heinrich I. Ditmar von Merseburg (gest. 1018) berichtet u. a., dass Heinrich zu Merseburg eine steinerne Kirche erbaut habe, die zu seiner, des Schreibers, Zeit als die Mutter der übrigen Kirchen des Ortes gelte.

spätere Bauveränderungen mehr oder weniger verdunkelt. Wir betrachten zunächst diese Monumente für sich gesondert. [1]

Eigenthümlich ist diesen Kirchen zunächst die bereits durchgehende Anlage eines Queerschiffes und der Verlängerung des mittleren Langschiffes für den Chor. Bei den bedeutenderen ist der Chor, über einer Crypta, erhöht; mehrfach begreift diese Erhöhung und die unter ihr befindliche Crypta den ganzen Raum des Queerschiffes mit in sich. Sehr bemerkenswerth ist sodann die Einrichtung der dem Chor gegenüberstehenden Westseite. Hier ist stets eine niedrige, mit dem Kirchenschiff in unmittelbarer Verbindung stehende Vorhalle angeordnet, und über derselben eine Empore oder Loge, die sich insgemein durch reich geschmückte Arkaden gegen den inneren Raum der Kirche öffnet. Ohne Zweifel war die letztere zum Aufenthalt vorzüglich angesehener Besucher (namentlich etwa der kaiserlichen Familie) bestimmt. Es scheint, dass die Vorhalle und Empore die ganze Breite der Kirchen einnahmen, so dass sie sich in der äusseren Ansicht wie ein zweites Queerschiff gestalteten; ihre Einrichtung war demnach sowohl für den Eindruck des Inneren wie des Acusseren von vorzüglicher Bedeutung. Ein Thurmbau scheint mit solcher Anlage ursprünglich nicht verbunden gewesen zu sein; erst später wurden, wie es scheint, zwei Thürme in der Weise angeordnet, dass sie der Breite der Seitenschiffe entsprachen und die Vorhalle und Empore, sie auf die Breite des Mittelschiffes beschränkend, zwischen sich einschlossen. Gegenwärtig ist diese ganze Einrichtung übrigens zumeist im höchsten Grade verdunkelt; bei einigen Kirchen ist an ihrer Stelle schon in früher Zeit eine zweite Altartribune angebaut worden. — In den Arkaden zwischen den Schiffen wechseln in der Regel Pfeiler mit Säulen. Die Stellung der Pfeiler beobachtet das Verhältniss, dass ihre Entfernung von einander stets der Breite des Mittelschiffes entspricht; sie theilen somit die Grundfläche des Mittelschiffes in einzelne quadratische Räume und geben dem Auge des Beschauers gemessene Ruhepunkte. Bei den älteren Gebäuden pflegen ingemein zwei Säulen zwischen je zwei Pfeilern zu stehen. (Eine liturgische Bedeutung, wie in den Kirchen der späteren Zeit des christlichen Alterthums, hat die Einführung der Pfeiler hier nicht.) Säulenreihen ohne Pfeiler scheinen bei den altsächsischen Basiliken nicht vorzukommen, wohl aber in einzelnen Fällen Pfeilerreihen ohne Säulen. Eine Arkaden-Gallerie über den Seitenschiffen findet sich hier sowenig wie sonst an deutschen Basiliken. Das architektonische

[1] Vgl. über dieselben die von Hrn. Dir. Ranke und mir verfasste Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, u. s. w

Detail hat in früherer Zeit mannigfaltig antike Reminiscenzen, meist in schwerer Formation; daneben zugleich allerhand phantastische, roh sculpirte Dekoration. Später klärt sich dessen Bildungsweise allmählig ab und zeigt eine frischere, geistvollere Behandlung.

Als eins der wichtigsten Beispiele für diesen Styl der Architektur ist zunächst die Schlosskirche von Quedlinburg zu nennen, die, an der Stelle eines älteren, von Heinrich I. gegründeten Gebäudes, zwischen den Jahren 997 und 1021 gebaut ist. Sie zeichnet sich durch den Reichthum der Anlage und durch mancherlei Eigenthümlichkeiten aus; so z. B. sind an ihren Aussenwänden noch antikisirende Halbsäulen angeordnet (an der Stelle der späteren Lissenen), die zu dem Rundbogenfriese emporlaufen. — Aehnlichen, doch fast noch roheren Styl zeigt die (vielverbaute) Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt, möglicherweise noch aus Heinrichs I. Zeit herrührend (bereits im J. 936 erwähnt), jedenfalls nicht später als die Kirche von Quedlinburg. — So auch die Schlosskirche zu Gernrode, vielleicht der im J. 960 gegründete alte Bau. — So die Liebfrauenkirche zu Magdeburg vom J. 1014, deren Inneres zwar im dreizehnten Jahrhundert völlig umgewandelt ist, gleichwohl in einer Weise, dass man aus Einzelnheiten noch die alte Structur und Bildungsweise erkennen kann. Verwandte Beschaffenheit scheint ferner, vorhandenen Bauzeichnungen zufolge, der im J. 1040 gegründete, später zwar mehrfach veränderte Dom von Goslar gehabt zu haben; derselbe ist bekanntlich vor einigen Jahrzehnten, als unbrauchbare Steinmasse, abgerissen worden. — Auch die Kirche von Frose, unfern von Hoym, ist hier zu erwähnen, obschon die reichere Ausbildung ihres Details bereits auf die Zeit gegen das Jahr 1100 zu deuten scheint.

Einige von den Kirchen dieser Gegend, welche der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts angehören, zeigen in den Arkaden, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, eine eigenthümliche Ausbildung, und zwar eine solche, dass dadurch der grösste Uebelstand des Basilikenbaues — die verhältnisslose Last der Seitenmauern des Mittelschiffes über den Arkaden — in wünschenswerthester Weise zum grossen Theil beseitigt wird. Hier werden nemlich zunächst die Pfeiler der Arkaden unter sich durch grosse Bögen, welche bis zu dem unter den Fenstern hinlaufenden Gesims emporsteigen, verbunden und unter diesen kleinere, minder vortretende Bögen eingewölbt. (Es wechselt hier stets nur Eine Säule mit Einem Pfeiler.) Jedenfalls ist diese Einrichtung ungleich grossartiger und von einer mehr architektonischen Vollendung, als die Anlage von kleinen Arkaden-Gallerieen über den Seitenschiffen, wie

solche in einzelnen italienisch-romanischen Basiliken gefunden wird. Bei den in Rede stehenden Gebäuden ist zugleich, übereinstimmend mit diesem Gefühl für eine höhere Durchbildung, auch das Detail und Ornament in einer klareren und gemessneren Weise ausgeführt. Als Hauptbeispiel solcher Anlagen ist die Kirche von Huysburg bei Halberstadt, gegründet 1080, zu nennen. Sodann die des unfern belegenen Drübeck, die vielleicht etwas älter, doch durch vielfache spätere Veränderungen entstellt ist. Aehnlich auch scheint die Kirche von Schloss Ilsenburg, geweiht 1087, ihrer ursprünglichen Anlage nach, beschaffen zu sein. [1]

Bei den sämmtlichen ebengenannten Gebäuden wechseln Pfeiler mit Säulen. Als Basiliken, deren Arkaden nur aus Pfeilern (von einfach viereckiger Gestalt und mit einfachen Deckgesimsen) gebildet werden, sind, der in Rede stehenden Gegend angehörig, zu nennen: Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, ohne Zweifel der ursprüngliche, um das J. 1000 ausgeführte Bau, [2] später mit Gewölben versehen; die Details, besonders die Deckgesimse der Pfeiler, ziemlich roh und schwer gebildet (missverstandene Formen der Antike); — die, wohl etwas jüngere Wipertikirche bei Quedlinburg; — die alte Kirche von Walbeck unweit Helmstädt, nach dem J. 1011 gebaut, mit höchst einfacher Detailbildung; [3] — die Frankenberger Kirche zu Goslar vom J. 1108, mit rechtwinkliger Umfassung der Bögen über den Pfeilern. —

Andre Denkmäler des Basilikenbaues finden sich vornehmlich im Südwesten von Deutschland, besonders in den alemannischen oder schwäbischen Landen. Bei diesen erscheint der reine Säulenbau vorherrschend, ohne jene Verbindung mit Pfeilern, zugleich in ziemlich einfacher Ausbildung, indem z. B. das Kapitäl der Säule insgemein in der schlichten Form des, unterwärts abgestampften Würfels gebildet wird, während dasselbe bei den sächsischen Basiliken sich theils reich (wenn auch häufig noch roh) verziert zeigt, theils mit Blätterkapitälen oder mit völlig phantastischen Compositionen abwechselt. Die uns bekannten Bauten dieser Gegend gehören übrigens erst der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts und dem Verlauf des folgenden an. Zunächst ist hier der Dom von Constanz zu nennen, gebaut nach 1052; [4] die Arkaden

[1] Vgl. Chr. Niemeyer, Ilsenburg, S. 18; und in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, IV, 2, S. 132.

[2] Vgl. Augustin, im Museum, Blätter für bild. Kunst. I. S. 86.

[3] Niemeyer in den Mittheilungen, a. a. O., S. 136.

[4] Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein. I.

des Schiffes gehören dem alten Bau an, zeigen aber ziemlich rohe Behandlung; die Würfelkapitäle haben, an die Motive der normannischen Architektur erinnernd, eine achteckige Form. — Die Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, beträchtlich jünger (vom J. 1162) und bedeutend modernisirt. — Der Münster von Schaffhausen. — Die Reste der Aureliuskirche zu Hirschau,[1] ohne Zweifel von dem im J. 1011 geweihten Bau herrührend (nicht, wie man gewöhnlich annimmt, aus dem zehnten Jahrhundert). — Die Kirche zu Alpirsbach, geweiht 1098.[2] — Die Kirche zu Hagenau, im Elsass, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.[3] — Während bei all diesen Kirchen der reine Säulenbau sich zeigt, haben dagegen die Kirchen zu Rossheim und zu Lutenbach, beide gleichfalls im Elsass belegen und, wie es scheint, dem zwölften Jahrhundert angehörig, wiederum Pfeiler, die mit Säulen wechseln.[4]

Weiter abwärts am Rhein erscheinen noch als Säulen-Basiliken die Ruine der Kirche vom Kloster Limburg an der Haardt, gegründet 1030;[5] und die Kirche zu Höchst, am Mayn, mit (korinthischen) Blätterkapitälen statt der sonst üblichen Würfelformen; ihr wird ein bedeutendes Alter zugeschrieben.[6] — Im Uebrigen aber haben die Basiliken am Mittel- und Niederrhein vorherrschend nur Pfeiler statt der Säulenreihen. So zunächst die alte Kirche von Lorsch, zwischen Mannheim und Darmstadt, nach 1090 gebaut, mit eigenthümlich verzierten Kämpfergesimsen.[7] So die Kirchen zu Mittelheim (gegen 1140), zu Johannisberg (vor 1130), zu Hirzenach (etwa vom J. 1110), im Dorfe Ems (unfern von Ehrenbreitstein), zu Vallendar, u. s. w. Nur die Kirche St. Georg zu Köln (gegen 1060) ist wiederum als eine Säulen-Basilika, die Säulen mit Würfelkapitälen, anzuführen.

Eigenthümlich interessant sind zwei Basiliken im äussersten Westen von Deutschland. Die eine ist die Kirche St. Willibrord zu Echternach unfern von Trier, geweiht 1031; diese hat jene schön gemessene Anordnung des Inneren, welche wir an den, freilich etwas jüngeren sächsischen Basiliken zu Huysburg und Drübeck

[1] Krieg von Hochfelden, in Mone's Anzeiger zur Kunde der deutschen Vorzeit, 1835.

[2] R. Frhr. v. Stillfried, Alterthümer etc. des erl. Hauses Hohenzollern. Heft 2.

[3] *Antiquités de l'Alsace II. pl. 34, p. 145.*

[4] Ebendas. II. pl. 16, p. 66; I. pl. 24, p. 63.

[5] Wetter, der Dom zu Mainz, S. 9.

[6] Ueber diese und die meisten der folgenden Kirchen am Rhein s. Klein's Rheinreise, Berichtigungen u. Zusätze von v. Lassaulx.

[7] Moller, Denkm. der deut. Bauk. I. T. 4, no. 3.

bereits bemerkt haben; dabei sind die Details, namentlich die korinthisirenden Säulenkapitäle und die Deckgesimse der Pfeiler mit grosser Entschiedenheit der Antike nachgebildet, ein Umstand, der sich übrigens durch den Einfluss der mannigfaltigen Römerdenkmale zu Trier leicht erklärt. Die andre ist die Kirche St. Matthias bei Trier, geweiht 1148, mit Pfeilern ohne Säulen, durch die trefflich profilirten Gliederungen (mit einer freieren Aufnahme der antiken Motive) ausgezeichnet. [1]

In den Gegenden des mittleren Deutschlands, in Thüringen, Franken und Baiern begegnet uns der Basilikenbau in mehr vereinzelten Beispielen und ohne feststehende Normen. Als ein merkwürdiges Bauwerk ist hier zunächst die Kirche von Paulinzelle im Thüringer Walde zu nennen, gebaut um 1105; [2] das Kloster Paulinzelle erhielt seine erste Bevölkerung von Seiten des schwäbischen Klosters Hirschau; die Architektur der Kirche befolgt das schwäbische Vorbild (Säulen mit einfachen Würfelkapitälen). Das reichgebildete Portal der Kirche und die vor demselben befindliche Vorhalle, über der eine Loge angeordnet war, gehören der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts an. — Die Kirche St. Jacob zu Bamberg, gebaut zwischen 1073 und 1109 ist ebenfalls eine Säulen-Basilika mit ähnlichen Kapitälen (an einem derselben völlig arabisches Blattwerk). So auch die Kirche von Heilsbronn, zwischen Anspach und Nürnberg, geweiht 1136. [3] Dagegen hat die Kirche St. Michael von Bamberg, geweiht 1121, wiederum Pfeiler, und diese schon mit einer gewissen, mehr ausgebildeten Gliederung.

Im höchsten Grade eigenthümlich erscheint die Kirche St. Jacob zu Regensburg. [4] Sie gehörte einem hier gegründeten schottischen Kloster an (wie sich mehrere der Art in Deutschland befanden), und die in ihrer künstlerischen Anlage hervortretenden Besonderheiten sind ohne Zweifel diesem fremdländischen Einfluss zuzuschreiben. Ihr Bau fällt zwischen 1109 und 1120; um das J. 1200 wurde sie umgebaut. Aus der ersten Bauzeit rühren ohne

[1] Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier etc., Lief. 2.

[2] Hesse, Geschichte des Kl. Paulinzelle. — Vgl. meine Bemerkungen über die Architektur der Kirche in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, VI, Heft 1.

[3] R. Frhr. v. Stillfried, a. a. O. Heft 1.

[4] Popp u. Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg, Heft 2 u. 6. — Vgl. Gumpelzhaimer, Regensburgs Geschichte, S. 229, ff.

Zweifel die Säulenstellungen des Schiffes her, deren Kapitäle phantastisch dekorirt sind und in ihrem ganzen Verhältniss an gewisse Kapitälbildungen der englischen Architektur jener Zeit erinnern; so auch das reich geschmückte und mit höchst seltsamen, mystisch-phantastischen Sculpturen geschmückte Portal, und eine, in den Kreuzgang führende Seitenthür, deren Bogenwölbung die englisch-normannische Zickzackverzierung hat. Der Chor, der keinen besonderen Bautheil ausmacht, wird durch Pfeilerstellungen (in der Flucht der Säulen des Schiffes) von den Seitenschiffen abgetrennt; diese dürften dem Umbau des J. 1200 angehören, sowie bestimmt die Obertheile des Gebäudes.

Als ein sehr alterthümlicher Baurest sind die ältesten Theile des Domes von Augsburg zu nennen: die Arkaden des Schiffes auf roh viereckigen Pfeilern, sammt den darauf ruhenden Wänden (nachmals für die Anlage des Gewölbes mit Halbsäulen versehen) und die Crypta, deren Säulen zum Theil ebenfalls noch sehr roh gebildet sind. Diese gehören dem ersten Bau des Domes vom J. 994 an. — So erscheint auch die Kirche von Mosburg, zwischen Freisingen und Landshut, als eine einfache (obschon mit moderner Dekoration versehene) Pfeiler-Basilika. Doch ist, wenn nicht die ganze Kirche, so jedenfalls das in reicher, aber ziemlich roher Weise dekorirte Portal erst nach 1146 gebaut, da erst in diesem Jahre der Kaiser Heinrich II., der unter den Sculpturen des Portals bereits als Heiliger erscheint, canonisirt ward.

Was bei der grossen Reihenfolge der im vorigen aufgeführten Basiliken als erhebliche Unterschiede in der Formenbildung zu bemerken war, schien im Wesentlichen mehr auf lokalen Verhältnissen zu beruhen, als dass darin die historischen Entwickelungsverhältnisse auf eine sonderlich charakteristische Weise hervorgetreten wären. In letzterem Bezuge dürften nur jene allgemeinen Fortschritte von einer befangneren, noch minder belebteren, minder entschlossenen Bildungsweise zu derjenigen, die sich ihrer Wirkung mit bestimmterer Absicht bewusst ist, namhaft zu machen sein. Doch sind noch einige Basiliken anzuführen, bei denen sich, in allen Elementen der architektonischen Ausbildung, jene freie, reiche und elegante Weise, welche die letzten Zeiten des romanischen Styles charakterisirt, auf's Entschiedenste ankündigt. Aber auch diese Werke gehören vorzugsweise wiederum einer besonderen Gegend von Deutschland, und zwar wiederum den sächsischen Landen an, so dass sich hier sowohl die erste selbständige Ausbildung und weitere Entwickelung, als auch die letzte anmuthigste Blüthe des deutschen Basilikenbaues recht eigentlich einheimisch zeigt. Uebrigens

ist hiebei von vorn herein als ein fast befremdlicher Umstand hervorzuheben, dass bei diesen Gebäuden, so ausgebildet sie auch im Detail erscheinen, doch jene edlere Anordnung der Gesammtanlage, die an den Basiliken von Huysburg und Drübeck vorgebildet war, nicht weiter aufgenommen ist.

Vorzüglich wichtige Denkmale solcher Art enthält die Stadt Hildesheim, ein alter Bischofssitz, der sich schon seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, seit den Zeiten des kunsterfahrnen Bischofes Bernward, eines reichen Kunstlebens erfreute. Einzelne der alten Kirchen dieser Stadt scheinen indess noch in die zweite Hälfte des eilften Jahrhunderts zu fallen. So die Kirche auf dem Moritzberge, eine Basilika, nur mit Säulen, leider zum Theil modernisirt. So auch der Dom, in dem Pfeiler mit (je zwei) Säulen wechseln, der aber ebenfalls viele Bauveränderungen erlitten hat; die in ihrem Aeusseren zierlich dekorirte Altartribune rührt aus der Zeit gegen das Jahr 1120 her. — Höheres Interesse gewähren die beiden folgenden Basiliken, die, wie der Dom, die altsächsische Anlage von Säulen, welche mit Pfeilern wechseln, befolgen. Die Kirche St. Godehard, 1133 gegründet, erscheint an den Kapitälen, Gesimsen und sonstigen Theilen der architektonischen Dekoration in reicher und prachtvoller Ausbildung; das Ornament zum Theil in den Formen jener Zeit, die sich mehr oder weniger zum Manierirten neigen, zum Theil aber auch schon in sehr edler Durchbildung. Eigenthümlich ist der Kirche, dass die Altartribune auf einem Kreise von Halbsäulen ruht und die Seitenschiffe um dieselbe als Umgang umhergeführt sind. Eine ähnlich brillante Ausbildung zeigt die Kirche S. Michael.

Die Neumarktskirche zu Merseburg, um 1200 erbaut, einfacher in der Anlage, ist doch durch ihre zierlichen und reichgeschmückten Portale in derselben Weise ausgezeichnet.[1] — Ein gleich zierliches Portal, dem älteren, im J. 1215 vollendeten Bau angehörig, ist an der Bartholomäikirche von Zerbst erhalten.[2] — Die Basilika von Jerichow, in der Altmark Brandenburg, unfern von Tangermünde, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts gegründet, ist besonders durch die ungemein klare und lautere Durchbildung ihres Aeusseren ansprechend.[3] — Ganz eigenthümlich erscheint sodann die Kirche von Pötnitz, unfern von Dessau, eine

[1] Puttrich, Denkmale der Bauk. des Mittelalters in Sachsen II, Lief. 1 u. 2.

[2] Ebendas. I, Lief. 4.

[3] A. v. Minutoli, Denkmäler mittelalterl. Bauk. in den Brandenb. Marken, Lief. 2. — Strack u. Meyerheim, architekt. Denkmäler der Altmark Brandenburg, no. 20.

Basilika, deren Säulen und Pfeiler durch Spitzbögen verbunden werden; sie ist um oder bald nach 1198 erbaut.[1]

Zwei andre sächsische Basiliken aus dieser Spätzeit des romanischen Styles zeigen endlich auch den Pfeilerbau (ohne Säulen) in besonders zierlicher Ausbildung. Die eine ist die Schlosskirche von Wechselburg (früher Kloster Zschillen, im Königreich Sachsen), geweiht 1184. Hier haben die Pfeiler an ihren Ecken wechselnd zierliche Auskehlungen, wie die Kirche auch sonst durch architektonischen und bildnerischen Schmuck ausgezeichnet ist.[2] — Die andre ist die Kirche des Klosters Bürgelin, unfern von Jena. In ihr sind die Pfeiler aufs Zierlichste, mit leichten Säulchen, gegliedert; ebenso (was sonst bei den Basiliken fast gar nicht vorkommt) die Bögen, welche die Pfeiler verbinden; und auch in allem Uebrigen, was die Anordnung der Architektur, die Austheilung der architektonischen Dekoration, den Styl des Ornamentes betrifft, dürfte dies, leider in sehr zerstörtem Zustande erhaltene Gebäude als eins der anziehendsten Beispiele deutsch-romanischer Architektur anzuführen sein. — Neben diesen Kirchen ist, ausserhalb der sächsischen Lande belegen, noch die Kirche von Ilbenstadt in der Wetterau (angeblich im Jahr 1159 geweiht) anzuführen, deren Arkaden theils durch viereckige, theils durch runde Pfeiler, beide mit schlanken Halbsäulen besetzt, gebildet werden. Auch diese Kirche ist durch die Klarheit ihrer Verhältnisse ausgezeichnet.[3]

b) Der deutsch-romanische Gewölbebau.

Als Uebergang zu den durchgebildeten Gewölbebauten sind einige Monumente zu nennen, die für den Zweck der Baptisterien oder in einer dieser Form entsprechenden Anlage ausgeführt wurden. Sie scheinen zumeist dem eilften Jahrhundert anzugehören; bei einzelnen machen sich Motive der byzantinischen Architektur bemerklich. Unter diesen ist zunächst der, zwar nur geringe Ueberrest eines Rundbaues, zu Lonnig, unfern von Koblenz, anzuführen, dessen Struktur eine ähnliche Anlage, wie die der Münsterkirche von Aachen zu bezeichnen scheint;[4] die rohen Details an den Fragmenten des Rundbaues selbst dürften auf die frühere Zeit des eilften Jahrhunderts deuten. — In eigenthümlich feiner Ausbildung erscheint dagegen die Taufkapelle bei St. Georg in Köln vom

[1] Puttrich, a. a. O. I., Lief. 4.

[2] Puttrich, a. a. O. I., Lief. 1. u. 2.

[3] Fr. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde I, S. 81, T. 10, 19, 20.

[4] v. Lassaulx, im Herbst-Programm des Gymnasiums zu Coblenz, 1840.

J. 1074, ein viereckiger Bau, mit Nischen an seinen Wänden, die von Säulen eingefasst sind, drüber mit einer Gallerie, überwölbt mit einer flachen Kuppel. [1] — Sodann verschiedene grössere oder kleinere Rundgebäude mit Kuppeln: zu Krukenberg bei Herstelle (in Kurhessen), zu Altenfurt, unfern von Nürnberg, zu Steingaden in Baiern u. s. w. — Eigenthümlich ist eine zwölfeckige Kapelle zu Drüchelte bei Soest, mit zwei Säulenkreisen, welche gewölbte Umgänge um einen kleinen offenen Raum bilden. [2] — Die Kirche S. Michael zu Fulda, als Erneuung eines älteren Gebäudes und über einer älteren Crypta (davon bereits oben, S. 355 die Rede war) gebaut und 1092 eingeweiht, ist zu dem Zweck einer Begräbnisskirche, in den Formen der h. Grabkirche von Jerusalem, errichtet. Ein Kreis von acht Säulen trägt hier die erhöhte Kuppel, welche den Mittelraum bedeckt. — Als ein Baptisterium von durchgebildeter Anlage, doch ohne Kuppelgewölbe, erschien die, vor dreissig Jahren abgerissene Kirche St. Martin zu Bonn, nach den erhaltenen Zeichnungen [3] dem eilften oder zwölften Jahrhundert (nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, dem sechsten oder siebenten) angehörig. — Neben diesen Monumenten dürfte sodann auch die merkwürdige, seit hundert Jahren gleichfalls zerstörte Marienkirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg anzuführen sein. Die vorhandenen Risse derselben zeigen ein Gebäude, das im Plane völlig byzantinische Anlage hat: ein Viereck mit vier starken Pfeilern in der Mitte, vier Tribunen-artigen Ausbauten auf den Seiten und vier Thürmen über den Eckräumen. [4] Ueber den sämmtlichen Seitenräumen waren, wie es den Anschein hat, gewölbte Emporen angeordnet. Gewöhnlich schreibt man das Gebäude dem zehnten Jahrhundert, und zwar der Zeit König Heinrich's I. zu; die Formen des Aeusseren deuten aber entschieden auf die Spätzeit des romanischen Styles, etwa den Schluss des zwölften Jahrhunderts. Die Anlage war, soweit wir die Architektur des deutschen Mittelalters kennen, ganz einzig in ihrer Art.

In anderem Bezuge ist der Dom von Trier als wichtiger Uebergangspunkt zwischen den verschiedenen Bausystemen des Mittelalters zu betrachten. Das Gebäude hat seine eigenthümliche Baugeschichte. Seiner ursprünglichen Anlage nach ist es ein

[1] Boisserée, Denkm. der deut. Bauk. am Niederrhein, T. 20, 21.

[2] Tappe, Alterth. d. St. Soest. T. 1., no. 7 u. 8.

[3] Boisserée, a. a. O., T. 1.

[4] A. v. Minutoli, Denkm. in den Brandenb. Marken, Lief. 2. — Vgl. Büsching, Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands.

römischer Bau aus der Zeit Constantins, im Charakter der alten Basiliken, die kolossalen Säulen des Inneren unter sich und mit den Wänden, nach den verschiedenen Richtungen hin, durch grosse Schwibbögen verbunden. Um die Mitte des eilften Jahrhunderts wurden die Säulen in stärkere Pfeiler umgewandelt und das Gebäude durch einen Anbau von entsprechender Structur erweitert; die Details aus dieser Bauperiode, besonders am Aeusseren (an der Westseite) sind charakteristische Beispiele der damals herrschenden schlichten und strengen Weise. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts wurde der östliche Chor in den brillanten und lebhaft bewegten Formen des spätromanischen Styles angebaut. Um 1200 wurde das Innere überwölbt und demgemäss umgeändert, in noch feineren und zierlicheren Details; an einzelnen Theilen ist hier der Spitzbogen, wechselnd mit dem Rundbogen, zur Anwendung gekommen.[1]

Die erste bedeutsamere Entfaltung des Baues gewölbter Basiliken finden wir an den drei mittelrheinischen Domen zu Mainz, Worms und Speier. Die Hauptmotive der architektonischen Struktur sind an diesen Gebäuden einander entsprechend; ihr Princip hat sich ohne Zweifel ziemlich frühzeitig und selbständig, ohne fremdländischen (etwa normannischen) Einfluss ausgebildet. Es ist die Anlage der, im Vorigen mehrfach besprochenen Pfeiler-Basilika, — die wir auch in jener Gegend vorzüglich verbreitet fanden, — was die nächste Veranlassung dazu gegeben haben dürfte. Starke, massenhafte viereckige Pfeiler bilden die Arkaden des Schiffes; einer um den andern ist mit einer Halbsäule versehen, welche als Träger des Gewölbgurtes emporsteigt. Dabei ist aber keine Andeutung der Gallerieen vorhanden, welche sonst insgemein in den Wänden des Mittelschiffes (über den Arkaden) angebracht sind; vielmehr herrscht hier der Eindruck der Wandmasse vor. Gleichwohl ist die letztere durch eine, mehr oder weniger einfach gebildete Gliederung, welche von den Pfeilern emporsteigt und zum Theil die Fenster auf sehr angemessene Weise in sich einschliesst, belebt, — eine eigenthümliche Einrichtung, welche mit dem ganzen aufstrebenden Princip des Gewölbebaues in sehr harmonischer Weise übereinstimmt. Die besonderen Entwickelungsverhältnisse, welche an diesen drei Gebäuden, namentlich in ihrem historischen Bezuge hervortreten, sind übrigens noch nicht zur vollkommenen Genüge

[1] Vgl. die trefflichen Darstellungen und die meisterhafte historische Analyse des Baues von Chr. V. Schmidt, Baudenkmale in Trier etc., Lief. 2.

erläutert;[1] ihre Haupttheile dürften etwa die folgende Stellung zu einander haben. — Als ältester Bautheil erscheint das Schiff des Domes von **Mainz** (mit Ausschluss der Gewölbe, obgleich die ganze Structur andeutet, dass das Gebäude von vornherein auf solche angelegt war). Dies rührt ohne Zweifel noch aus dem eilften Jahrhundert her, vermuthlich von dem Bau, der hier von 1009 bis 1037 statt fand; die rohen Detailformen, die noch unausgebildete Weise der Structur sprechen für eine solche Frühzeit. Gleichzeitig scheinen die östlichen Thürme zu sein, welche denen des Domes von Trier aus dem eilften Jahrhundert ähnlich sind. Der östliche Chor scheint dagegen erst dem zwölften Jahrhundert anzugehören. — Der Dom von **Worms** macht wahrscheinlich, seinen Haupttheilen nach, denjenigen Bau aus, der im Jahr 1110 geweiht ward. Die Structur des Schiffes ist hier schon etwas mehr durchgebildet, die Gliederungen reicher, obgleich noch von schwerer Formation. — Wiederum jünger erscheint der Dom von **Speyer**, der, bis auf die Veränderungen der neueren Zeit, wesentlich als ein Ganzes aus Einem Gusse zu betrachten ist. Ohne Zweifel gehört derselbe nicht der ursprünglichen Gründungszeit, sondern einem völligen Neubau an, welcher nach dem grossen und verderblichen Brande des J. 1165 statt gefunden haben wird. Hier ist im Inneren das eigenthümliche System auf die edelste und bedeutsamste Weise durchgebildet, das Aeussere mit reichem Schmucke versehen. Rings laufen Arkaden-Gallerien unter den Dächern umher; die Gesimse haben mannigfaltig belebte Profile, und zwar zum grossen Theil in derjenigen überraschend antikisirenden Weise, die in jener Zeit mehrfach gefunden wird.[2] — An diesen Bau reihen sich sodann

[1] An bildlicher Darstellung sind bis jetzt nur einzelne Risse und Ansichten vorhanden, namentlich bei Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, I. — Nähere historische Untersuchung liegt nur über eins dieser Gebäude vor: J. Wetter, Gesch. und Beschrbg. des Domes zu Mainz. Doch löst auch diese, übrigens treffliche Schrift nicht alle Fragen, zu welchen das, die verschiedensten Bauzeiten in sich einschliessende Gebäude Anlass giebt.

[2] Diese Wiederaufnahme der antiken Formen in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts unterscheidet sich, wie schon früher bemerkt, durch ihre freiere Lebendigkeit sehr entschieden von jenen rohen Reminiscenzen, welche die Periode der altchristlichen Kunst hindurch und in der Frühzeit des romanischen Styles gefunden werden. Aus diesem Grunde ist es mir, um hier ein Paar kritische Punkte der deutschen Architekturgeschichte zu beseitigen, durchaus wahrscheinlich, dass jenes zierliche, in seinen Details fast römische Portal an der Ostseite des Domes von **Mainz** (Moller, a. a. O., T. 6), welches man dem zehnten

die jüngeren Theile der beiden andern Dome an, welche in den Schluss des zwölften und den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen und die letzte Entwickelung des romanischen Styles, sowie gewisse Uebergangsmotive zum germanischen vergegenwärtigen: der westliche Chor des Domes von Worms und die Bauveränderungen, die im Dome von Mainz nach dem grossen Brande des J. 1191 vorgenommen und 1239 beendet wurden. Die letzteren sind besonders wichtig und umfassend; sie betreffen die Wände der (älteren) Seitenschiffe, das westliche Queerschiff und Chor, sowie die sämmtlichen Gewölbe. Die Gewölbe sind bereits spitzbogig, anfangs mit geringer, dann mit immer wachsender Erhebung über den Halbkreis construirt; im Uebrigen herrschen die romanischen Grundformen vor, doch in der leichtesten und zierlichsten Gestaltung, im Einzelnen auch nicht frei von mancher Ueberladung.

In den Gegenden des Niederrheins ist eine beträchtliche Anzahl gewölbter Kirchen vorhanden, die sich in gewissem Betracht der Bauweise der ebengenannten Dome anschliessen.[1] Doch gehören diese fast sämmtlich der letzten Zeit des romanischen Styles, dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, an. Die verheerenden Kriege zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp und Otto, am Schlusse des zwölften Jahrhunderts, hatten hier bedeutende Verwüstung über die vorzüglichsten Ortschaften und ihre Monumente gebracht; der Wiederaufbau gab eine reichlich ausgebreitete Gelegenheit zur letzten Aus- und Umbildung der alten Architekturformen. Im Allgemeinen zeigt sich auch hier, was die Structur des Inneren anbetrifft, jener schlichte Pfeilerbau vorherrschend, ohne jedoch mit der eigenthümlich grossartigen, aufwärts steigenden Gliederung verbunden zu sein, die besonders an den Domen von Worms und Speier so bedeutende Resultate geliefert hatte; vielmehr finden sich jetzt häufig über den Arkaden des Schiffes Gallerieen, zum Theil als sehr räumliche Emporen. Mehrfach wird, im Inneren,

Jahrhundert zuschreibt, vielmehr der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehöre; und dass in eben dieselbe Zeit die merkwürdige Vorhalle des Klosters Lorsch mit ihren römischen Halbsäulen und Pilastern (Moller, T. 1—4), die man gewöhnlich als einen Bau des achten Jahrhunderts betrachtet, zu setzen sei. Viel eher als dem achten Jahrhundert dürfte man diese Vorhalle noch dem römischen Zeitalter zuschreiben, fänden sich an ihr nicht zugleich völlig romanische Motive, wie ein Zikzak-Bogen im Inneren. Es werden übrigens im Folgenden noch einige charakteristische Beispiele für diese Wiederaufnahme antiker Formen gegeben werden.

[1] S. Boisserée, Denkm. der deutschen Baukunst am Niederrhein. — Vgl. v. Lassaulx, Zusätze und Berichtigungen zu Klein's Rheinreise.

wie im Aeusseren, eine reiche architektonische Dekoration angewandt, zum Theil in überladener Weise, zum Theil auch schon in ausgearteten, barocken Formen, indem z. B. jener gebrochene, zackenartige Bogen des spätromanischen Styles zu völlig phantastischen Fensterbildungen Anlass giebt. Bei den spätesten Gebäuden dieser Art tritt, vornehmlich im Inneren, zugleich der Spitzbogen als eine mehr oder weniger charakteristische Form hinzu.

Vor die genannte Verwüstungsperiode fällt die Abteikirche von Laach, unfern von Andernach, gebaut von 1093 bis 1156. Sie zeigt den in Rede stehenden Baustyl in durchaus reiner und klarer Entfaltung, zugleich bereits in reicher Durchbildung. — Ihr gleichzeitig ist die kleine Kirche zu Schwarz-Rheindorf, Bonn gegenüber, eine Doppelkirche (wie weiter unten noch einige andre der Art zu erwähnen sein werden). — Später, und in ihren Formen bereits charakteristisch für die Spätzeit des romanischen Styles ist die Kirche St. Castor zu Koblenz, 1157—1208, (das Schiff ursprünglich jedoch noch ohne Gewölbe). — Sodann sind, als verhältnissmässig einfachere Bauten dieser Spätzeit, zunächst anzuführen: der isolirt aufgeführte Chor der Kirche von Lonnig, unfern von Coblenz; der Chor des Münsters von Bonn, der Chor von St. Gereon zu Köln, dieser jedoch noch mit älteren Theilen aus dem eilften Jahrhundert. — Durch geräumige Emporen über den Seitenschiffen sind ausgezeichnet: die Pfarrkirche zu Bacharach (gewöhnlich als Templerkirche benannt), die zu Andernach, Boppard, Sinzig und Heimersheim (an der Ahr), die letztgenannten Gebäude bereits mit mehr oder weniger entschiedener Anwendung des Spitzbogens und im Einzelnen nicht frei von Ausartung. — In Köln sind drei der bedeutendsten Kirchen dieser Zeit durch die eigenthümliche Chor-Anlage ausgezeichnet: der eigentliche Chor sowohl, als die Flügel des Queerschiffes bilden Halbkreise (mit etwas verlängerten Schenkeln), welche in dem Quadrat des Mittelraumes zusammenstossen. Kühn und sehr bedeutend gestaltet sich diese Einrichtung besonders an S. Maria auf dem Kapitol, indem hier die drei Tribunen auf Säulenarkaden ruhen, hinter denen ein breiter Umgang umherläuft; auch diese Kirche gehört entschieden der Spätzeit des romanischen Styles an (nur das Schiff dürfte etwas älter sein), obgleich man sie als den ursprünglichen Bau, der hier bereits im J. 700 aufgeführt ward, zu betrachten liebt. Die beiden andern Kirchen sind St. Aposteln und St. Martin, beide ohne jenen Umgang um die Tribune, doch dafür mit Säulen und Nischenwerk reichlich dekorirt, überhaupt mit dem bestimmtesten Gepräge der letzten Entwickelung, welche

dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehört (nur scheinen auch hier die schlichten Arkaden des Schiffes von St. Martin älterer Bau zu sein). Aehnliche Anlage hat die Kirche St. Quirin in Neuss, begonnen 1208; an ihr aber mischen sich bereits die barock ausgearteten Formen des Rundbogens mit denen des Spitzbogens in einer Weise, dass man hier schon Uebergänge zum germanischen Styl wahrnimmt. — Eine sehr eigenthümliche Anlage bot die, jetzt fast ganz zerstörte Kirche von Heisterbach am Siebengebürge dar, gebaut 1202—1233, noch in verhältnissmässig strengen Formen und mit vorherrschendem Rundbogen, doch mit einer eigen durchgebildeten, reich belebenden Nischen-Architektur an den Wänden des Inneren. Auch die, neuerlich eingestürzte Kirche St. Kunibert zu Köln, geweiht 1248, zeigte noch eine vorherrschend schlichte rundbogige Architektur und nur in dem westlichen Queerschiff, als durchgehende Hauptform, den Spitzbogen; man wird bei dieser Kirche eine längere Bauzeit anzunehmen haben, so dass das an ihren Haupttheilen hervortretende Architektursystem nicht füglich mehr als maassgebend für die, durch das Jahr der Weihung bezeichnete späte Periode zu betrachten sein dürfte. Die im J. 1221 gegründete Klosterkirche Sion zu Köln, die ebenfalls nicht mehr vorhanden ist, zeigte dagegen ein entschiedeneres Vorherrschen des Spitzbogens, jedoch immer noch nach romanischer Weise. — Wesentlich verschieden aber von all den vorgenannten Gebäuden ist das Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln, ein längliches Zehneck von ganz eigner Structur, gebaut von 1212—1227; hier erscheint ein System der Architektur, das nicht in zufälligen Einzelheiten, sondern in der ganzen Composition als vollständiger Uebergang von dem romanischen zu dem germanischen Style zu betrachten ist und eigentlich die Principien des letzteren bereits vorherrschen lässt. In ähnlicher, doch nicht so völlig entschiedener Beziehung bildet auch das Schiff des Münsters von Bonn einen Uebergang zwischen beiden Stylen. — Diesen Gebäuden reiht sich schliesslich noch ein höchst interessantes kleines Monument an: die Matthiaskapelle bei Kobern, unfern von Koblenz, ein sechseckiger Bau nach Art der englischen Grabkirchen, im zierlichsten und lebendigsten Uebergangsstyle ausgeführt.[1]

Verwandten Styl mit den vorstehend genannten deutsch-niederrheinischen Bauten, zum Theil jedoch das Gepräge eines etwas höheren Alters, zeigen die romanischen Kirchen der benachbarten belgischen Lande. Unter diesen sind besonders hervorzuheben:

[1] Dronke und v. Lassaulx, die Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel.

die Kirche St. Servatius zu Maestricht, Notre Dame la Chapelle zu Brüssel (die älteren Theile dieser Kirche bereits im spätromanischen Charakter) und die Kathedrale von Tournay.[1]

Beispiele des romanischen Gewölbebaues finden sich sodann auch in verschiedenen andern Gegenden von Deutschland; soviel wir wissen, ist indess das Verhältniss allenthalben ziemlich dasselbe wie am Rhein, dass nemlich die Werke solcher Art aus den früheren Entwickelungszeiten des romanischen Styles sehr selten sind und erst am Schluss dieser Periode sich häufig zeigen. Die besonderen Weisen der Durchbildung, die etwa in den verschiedenen Gegenden statt gefunden, genauer aufzufassen, bleibt uns zur Zeit noch durch die Mangelhaftigkeit der Mittheilungen, die uns vorliegen, versagt. Dennoch erkennen wir schon gegenwärtig mit Bestimmtheit, dass es vorzüglich die sächsischen Lande, und neben diesen Thüringen, Hessen und das östliche Franken sind, in deren Monumenten uns wiederum sehr bedeutsame Eigenthümlichkeiten und nicht seltne Beispiele einer so klaren und lautern Durchbildung entgegentreten, wie wir dieselbe am Rhein fast vergeblich suchen dürften.

In einigen Monumenten (die gleichwohl nicht das Gepräge einer sonderlichen Frühzeit tragen) sehen wir die deutliche Verbindung des Gewölbebaues mit dem alt-einheimischen einfachen Basilikenbau. Es sind Kirchen, in deren Arkaden Säulen mit Pfeilern wechseln, wobei dann die Gliederungen der letzteren als Gurtträger des Gewölbes empor geführt sind. Solcher Art ist die Kirche zu Wunsdorf, unfern von Hannover, sowie die Peterskirche zu Soest.[2] Aehnlich einige andre, die in derselben naiven Art sich aus der Pfeiler-Basilika entwickelt haben; so die Marktkirche zu Goslar (in ihren älteren Theilen) und die Kirche von Kloster Neuwerk, ebendaselbst, gebaut von 1152 bis 1200; die Architektur der letzteren zeigt bereits eine mannigfaltige und reich belebte Gliederung; die Gewölbe an beiden Kirchen sind spitzbogig.

Ein kleines Denkmal, welches den romanischen Gewölbebau zu vorzüglicher Anmuth und Grazie durchgebildet zeigt, ist die Kirche von Kloster Conradsburg bei Ermsleben (Nordost-Ecke des Harzes); die Feinheit ihrer Gliederungen, die zum Theil der edelsten Antike gleich stehen, der Reichthum und die Eleganz des Ornamentes

[1] Vgl. K. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 534, 500, 425.

[2] Tappe, Alterthümer von Soest, T. 1, no. 11—13.

bezeichnen hier wiederum den Schluss der Periode des romanischen Styles, die Zeit um das J. 1200. Leider ist dies schöne Werk unvollendet; es besteht nur aus Chor und Crypta.[1] — Verwandten Styl sieht man an den ältesten Theilen des Domes von Halberstadt, dem Unterbau der Façade; doch erscheint hier bereits die Form des Spitzbogens als vorherrschend, in einer Weise, dass man auf ein jüngeres Alter schliessen muss. — Höchst bedeutend ist sodann der, zwar auch nur geringe alte Theil des Domes von Freiberg im sächsischen Erzgebirge, die sogenannte goldne Pforte, — eins der brillantesten Portale des romanischen Styles, bei dem wiederum jenes neuerwachte Gefühl für die Antike, in einer Behandlung, die gleichwohl als völlig selbständig betrachtet werden muss, bedeutsam hervorleuchtet.[2]

Diese zierliche und anmuthvolle Entwickelung erscheint gleichzeitig, am Schlusse des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts an den Kapellen fürstlicher Schlösser, die einen eigenthümlichen kleinen Gebäude-Cyclus für sich ausmachen. Es sind insgemein zwei Kapellen übereinander, die untere von schwereren, die obere von leichteren Formen, häufig durch eine Oeffnung in der gewölbten Decke, welche beide Räume trennt, mit einander verbunden. Ohne Zweifel gab die geringe Räumlichkeit der Schlösser jener Zeit, welche die Errichtung eines ausgedehnten Gebäudes verhinderte, den Anlass zu solcher Einrichtung; die obere Kapelle scheint zur Aufnahme des Hofstaates und zur Verrichtung der Messe bestimmt gewesen zu sein, die untere zum Aufenthalt der niederen Burgleute, welche durch jene Oeffnung zum Anhören der Messe gelangten. Solcher Art ist die bereits angeführte Kapelle von Schwarz-Rheindorf bei Bonn, vom J. 1151, diese übrigens noch einem weiblichen Stift angehörig. Als eigentliche Schlosskapellen der angegebenen späteren Zeit sind dagegen zu nennen, zunächst wiederum in Sachsen: die von Landsberg, unfern von Halle, erbaut um 1180;[3] die von Freiburg an der Unstrut, in höchst reizvoller Ausbildung,[4] und die auf der Wartburg bei Eisenach, diese jedoch nicht in reiner Ursprünglickeit erhalten. Ferner: die auf der Burg von Nürnberg,[5] die zu Gelnhausen (über

[1] Ranke und Kugler, Beschreibung und Gesch. der Schlossk. zu Quedlinburg etc., S. 124.

[2] Puttrich, Denkm. der Bauk. des Mittelalters in Sachsen, I, Lief. 3.

[3] Stieglitz, im Jahresbericht der deutschen Gesellschaft, 1831.

[4] Puttrich, a. a. O., II., Lief. 7 u. 8.

[5] Eberhard, National-Archiv für Deutschlands Kunst u. Alterth.

einer gewölbten Thorhalle)[1] und die auf der Burg von Eger;[2] bei der letzteren sind die Gewölbe der Oberkapelle indess schon spitzbogig angelegt. — Hiebei ist zugleich der romantischen Gestaltung der übrigen Theile des Schlossbaues zu gedenken. Gallerieen, von Säulen-Arkaden gebildet, die an den Façaden hinliefen, geschmückte Portale und Fenster, Säulensäle und andre stattliche Dekoration im Inneren bildeten hier ein Ganzes von reicher ritterlicher Pracht. Die Ueberreste des Barbarossa-Palastes zu Gelnhausen,[3] die des alten Flügels der Wartburg, die ohne Zweifel der Zeit Landgraf Hermanns I. angehören und Zeugen des berühmten Sängerkrieges waren (sie sind aus dem rohen späteren Ueberbau erst in jüngster Zeit wieder ans Licht gezogen), geben nicht ganz ungenügende Anschauungen jener eigenthümlichen Lebens-Verhältnisse.

Noch manche andre kleine Prachtarchitekturen dürften den ebengenannten, als Denkmale derselben Zeit, anzureihen sein. Es gewährt ein eigenthümliches Interesse, zu bemerken, wie sich mehrfach bei solchen Werken, neben jenem Zurückgehen auf antike Form und Bildungsweise, zugleich auch eine mehr oder minder bewusste Aufnahme von Elementen der muhamedanischen Kunst sichtbar macht. Der Verkehr mit dem Morgenlande, den die Kreuzzüge und die Pilgerfahrten nach Palestina unterhielten, erklärt diese Erscheinungen zur Genüge. Solche Elemente sind u. a. an der vorgenannten Schlosskapelle von Freiburg an der Unstrut zu bemerken; die Zackenbögen an den Hauptgurten des Gewölbes, das Blattwerk, welches die eine Seite der Kapitäle des mittleren Säulenbündels in der Oberkapelle schmückt,[4] erscheinen hier ziemlich bestimmt nach arabischer Weise gebildet. Entschieden arabische Form hat das Blattwerk an den Kapitälen der Euchariuskapelle bei der St. Aegydienkirche zu Nürnberg.[5] Das reichgeschmückte Portal einer (gegenwärtig als Brauhaus dienenden) Kapelle zu Kloster Heilsbronn,[6] unfern von Nürnberg, hat ebenfalls ein Gepräge, dessen Eigenthümlichkeit wesentlich auf arabischen Einfluss zurückführend sein dürfte. U. a. m.

[1] Hundeshagen, Kais. Friedrichs I. Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen.

[2] A. F. v. Quast, im Berliner Kunstbl., 1828, S. 230 u. 334; 1829, S. 144.

[3] Hundeshagen, a. a. O. — Ruhl, Gebäude des Mittelalters in Gelnhausen.

[4] Puttrich, a. a. O., T. 9, Fig. z.

[5] Eberhard, Nationalarchiv.

[6] Ebendaselbst.

Das wichtigste Element muhamedanischer Architektur, welches wir in die deutsch-romanische der späteren Zeit verschmolzen finden, ist indess wiederum die Form des Spitzbogens. Zum Theil mag dieselbe bei uns zwar, wenn ich mich so ausdrücken darf, durch Zufall entstanden sein; ich meine vornehmlich da, wo man bei den Ueberwölbungen grosser Räume den Rundbogen in seinen mittleren, erhabensten Theilen zu schwer lastend befand, wo man somit die Gefahr des Einsturzes befürchten mochte und, um derselben zu entgehen, auf eine Erhöhung der Bogenlinie bedacht war. Die Ueberwölbungen des Domes von Mainz nach dem Brande von 1191 geben dafür ein Zeugniss und lassen zugleich erkennen, wie man bei solchem Streben nur allmählig von einer geringen Erhebung zu einem immer entschiedneren Spitzbogen fortschritt. Gleichzeitig indess findet sich diese Form aber auch in vielen Fällen angewandt, wo kein constructives Bedürfniss (dem ohnedies auf mancherlei andre Weise abzuhelfen gewesen wäre), wo vielmehr wesentlich nur ästhetisches Wohlgefallen die Veranlassung zu ihrer Aufnahme gegeben haben konnte. Und da wir sie Jahrhunderte vorher in der muhamedanischen Kunst einheimisch sehen, da sie unmittelbar aus dieser in die italienische Kunst, mindestens seit dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, übergegangen war, so sind wir gewissermassen genöthigt, auch den deutschen Spitzbogen dieser Zeit als ein aus dem Orient entlehntes Element zu betrachten, wenn wir schon das Verhältniss des Ueberganges nicht so deutlich vor uns sehen, als etwa in der sicilisch-normannischen Architektur. Ohne Zweifel war dieser Uebergang nicht plötzlich, nicht unvermittelt; wenigstens sehen wir in der deutsch-romanischen Architektur den Spitzbogen nicht so roh den anderweitigen Architekturtheilen zugesellt, wie dies in Sicilien der Fall war.

In den vorstehenden Bemerkungen sind bereits mancherlei deutsch-romanische Monumente angeführt worden, bei denen der Spitzbogen sich angewandt zeigt; besonders die niederrheinischen Bauten aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts sind in solchem Betracht nicht ohne Bedeutung. Dennoch erscheint derselbe bei der Mehrzahl dieser Monumente als eine mehr oder weniger untergeordnete, fast zufällige Form, als eins der Elemente, die nur ein Streben nach bunter Mannigfaltigkeit, welches in den älteren, regelmässigen Formen keine Befriedigung mehr fand, ausdrücken sollte. Auf eine eigentlich organische Weise war der Spitzbogen in die künstlerische Structur dieser Bauwerke zumeist nicht verflochten. Wohl aber ist eine andere Reihe von Monumenten anzuführen, bei denen das letztere in der That und auf eine eigenthümlich

bedeutsame Weise sichtbar wird. Diese gehören vorzugsweise denselben Gegenden an, die bereits oben als der Sitz einer höheren Entfaltung des romanischen Gewölbebaues bezeichnet wurden: Sachsen, Thüringen, Hessen und Franken. Die Arkaden des Schiffes werden bei diesen Monumenten aus gegliederten Pfeilern gebildet, welche durchgehend durch Spitzbögen, gleichfalls von mehr oder weniger ausgebildeter Gliederung, verbunden sind. Ein Pfeiler um den andern ist mit den Gurtträgern für das Gewölbe versehen, welches ebenfalls insgemein in spitzbogiger Form ausgeführt erscheint. Die Hauptstructur des Inneren ist also auf der Form des Spitzbogens basirt, gleichwohl im Uebrigen völlig auf romanische Weise durchgebildet; die Formen des Aeusseren dagegen und die dem Aeusseren zugewandten Theile (Fenster und Portale) haben in der Regel den Rundbogen. Nur bei solchen Werken, welche die letzte Stufe der Entwickelung erkennen lassen, tritt auch hier der Spitzbogen als bezeichnend hervor, und nur in einigen wenigen Fällen wird eine Umbildung der Formen ersichtlich, die als Beginn des germanischen Styles zu betrachten ist. Uebrigens ist hiebei gleich von vornherein zu bemerken, dass von den in Rede stehenden Monumenten (mit Ausnahme derer, bei denen die zuletztgenannten Verhältnisse vorherrschen) noch keins sich einer völlig abgeschlossenen kunsthistorischen Untersuchung erfreut, dass von den meisten dieser Art bis jetzt noch keine genügende bildliche Aufnahme und Herausgabe veranstaltet ist, und dass ihre historische Bestimmung in sofern scheinbar erschwert wird, als die bedeutenderen durch seither als gültig anerkannte Sagen in die Frühzeit der deutsch-romanischen Kunst versetzt werden. Was aber diesen letzteren Punkt anbetrifft, so bezeugt die gesammte künstlerische Ausbildung, namentlich die des Details (nicht der Spitzbogen, der an sich nichts beweisen würde), bei sämmtlichen Monumenten der in Rede stehenden Art aufs Entschiedenste, dass auch sie erst in den Schluss der romanischen Periode fallen.

Als eins der früheren unter diesen Bauwerken und gewiss noch dem zwölften Jahrhundert angehörig, ist die Stiftskirche St. Peter zu Frizlar in Hessen zu nennen. Die noch schweren Formen und Gliederungen ihres Inneren deuten darauf hin, obgleich das Aeussere schon in klarer, selbst zierlicher Weise durchgebildet ist. — Sodann die Kirche von Kloster Memleben an der Unstrut, gegenwärtig eine Ruine, ursprünglich wohl kein gewölbter Bau, sondern, wie es scheint, nur eine einfache Pfeiler-Basilika. (Man hält sie für ein Werk des zehnten Jahrhunderts, eine Annahme, der aber der Charakter der sämmtlichen Gliederungen, wie auch

die Form und Dekoration des Chores widersprechen.)[1] — Das Schiff und Queerschiff des Domes von Naumburg, in den dekorativen Theilen elegant durchgebildet, so wie der mittlere Theil der Crypta unter dem Dome (deren übrige Theile aus früher romanischer Zeit herrühren). — Der westliche Bau und das Queerschiff der Kirche zu Freiburg an der Unstrut, in ähnlichem Style, mit den romanischen Formen jedoch im Einzelnen schon germanische vermischend, somit schon auf eine vorgeschrittene Zeit des dreizehnten Jahrhunderts hindeutend.[2] — Der Dom zu Bamberg, das reichste und glänzendste Beispiel dieser ganzen Gattung, in sehr harmonische Weise ausgebildet. (Angeblich, obschon irrthümlich, dem Anfange des eilften Jahrhunderts zugeschrieben, und ebenso wenig aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts herrührend, in welcher letzteren Zeit hier von Bauarbeiten gesprochen wird.) Das westliche Queerschiff des Domes, sowie der Chor und die Thürme neben demselben mit zierlich durchbrochenen Eckvorsprüngen sind etwas jünger als der übrige Bau, da bei diesen Theilen auch im Aeusseren bereits die Spitzbogenform durchgeht.[3] — Die alten Theile von St. Sebald zu Nürnberg, das Schiff und der grössere Theil der Westseite.

Auch im südlichen Deutschland finden sich manche ähnliche Beispiele, doch, wie es scheint, zumeist in einer minder harmonischen Durchbildung. Unter diesen sind zu nennen: in Oesterreich die Pfarrkirche zu Neustadt an der Wien (mit Ausnahme des späteren Chores) und die alten Theile an der Westseite von St. Stephan zu Wien. — Der Dom zu Basel, angeblich aus dem Anfange des eilften Jahrhunderts. — Die Kirche zu Gebwiller im Elsass.[4] — Das Queerschiff des Domes zu Freiburg im Breisgau. — Das Queerschiff und der Chor des Domes von Strassburg.

Eigenthümlich interessant ist die Pfarrkirche zu Gelnhausen. Am Schiff erscheint hier die in Rede stehende Architekturform einfacher, am Queerschiff und Chor dagegen in höchst reicher und zierlicher Ausbildung, zugleich in einer Weise, dass man hier

[1] Puttrich, Denkm. der Bauk. II, Lief. 3 u. 4.

[2] Puttrich, a. a. O. II, Lief. 7 u. 8.

[3] In der Crypta des östlichen Chores am Bamberger Dom finden sich u. a. zwei Säulenkapitäle, welche die antik korinthische Form in einer Weise nachahmen, dass sie den besten römischen gleichkommen. Wiederum ein sehr entschiedener Beleg für jene Aufnahme classischer Formen in der in Rede stehenden Periode!

[4] *Antt. de l'Alsace, I, pl. 27, 28; p. 69.*

bereits eine ziemlich deutliche Neigung zu den Principien des germanischen Styles wahrnimmt.[1] — Dasselbe Verhältniss, aber in reicher und umfassend consequenter Ausbildung, erscheint an der höchst merkwürdigen Domkirche zu Limburg an der Lahn, deren Bauzeit in die Periode zwischen 1213 und 1242 fällt.[2] — Dasselbe an den älteren Theilen, vornehmlich dem Chore des Domes von Magdeburg. Hier jedoch, obgleich der Bau schon im J. 1208 oder 1211 begonnen wurde, zeigt sich das Element des germanischen Styles bereits überwiegend.[3] Dennoch ist merkwürdig, dass gerade hier wiederum manche antikisirende Form, namentlich sehr streng gebildeter Akanthus an Säulenkapitälen im Inneren und an Friesen im Aeusseren, mit grosser Entschiedenheit sichtbar wird.

Mancherlei interessante Eigenthümlichkeiten finden sich schliesslich an den Klostergebäuden der deutsch-romanischen Architektur, vornehmlich an den Kreuzgängen, welche die Klosterhöfe umgeben. Dies sind die Werke, welche eine, durch Vermögen und Bildung bevorrechtete Classe der Gesellschaft als Denkmale eines heiter behaglichen Lebensgenusses hinterlassen hat; an ihnen entfaltet sich das dekorative Element des romanischen Styles in reichlichstem Maasse, grossentheils in zierlichster Anmuth. Die Mehrzahl der uns bekannten Werke dieser Art gehört übrigens wiederum der späteren Zeit der in Rede stehenden Periode an; zum Theil geben auch sie sehr charakteristische Beispiele für den Uebergang in den germanischen Styl. — Unter den Kreuzgängen, die ein mehr alterthümliches Gepräge tragen, ist besonders der am grossen Münster zu Zürich hervorzuheben; schlanke Säulchen, je zwei zwischen stärkeren Pfeilern stehend und über den Kapitälen mit breitvorspringendem Aufsatz als Träger der Bogenlaibung versehen, dabei aufs Reichste mit Ornamenten und figürlicher Sculptur geschmückt. Der architektonische Styl, das Blätter- und Band-Ornament deuten hier auf die Zeit um das J. 1100 oder auf noch frühere Zeit, dagegen die Sculptur der Figuren ungleich mehr entwickelt scheint. Ueberaus merkwürdig sind die höchst mannigfaltigen und phantastischen Vorstellungen, die sich unter diesen

[1] Moller, Denkm. deutscher Bauk., I, T. 19—25. — Ruhl, Geb. des Mittelalt. in Gelnhausen, T. 8—15.

[2] Moller, die Domk. zu Limburg a. d. Lahn. Ueber das Historische vgl. F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, S. 41.

[3] Clemens, Rosenthal etc., der Dom zu Magdeburg.

Dekorationen vorfinden.[1] — Hin und wieder sieht man Werke ähnlichen Styles, obschon vielleicht nicht ähnlich reich dekorirte. Zu diesen dürfte u. a. der Kreuzgang bei St. Maria auf dem Kapitol zu Köln zu rechnen sein. — Andre Kölner Klostergebäude, wie die (neuerlich abgerissenen) von St. Pantaleon und die von St. Gereon gehören degegen schon der romanischen Spätzeit an; der Kreuzgang von St. Gereon ist durch das höchst geschmackvolle Ornament der Kapitäle ausgezeichnet.[2] — In demselben Betracht, wie auch durch die Feinheit der Gliederungen, die bereits einen fast germanischen Charakter haben, ist der Kreuzgang am Dome zu Aschaffenburg[3] vorzüglich bemerkenswerth; so auch der von St. Michael zu Hildesheim u. a. m. — Im eigentlichen Uebergange zum germanischen Style, in den Detailformen wie in der theilweisen Einführung des Spitzbogens, stehen der Kreuzgang und das Kapitelhaus der Abtei Rommersdorf bei Neuwied am Rhein,[4] die Reste ähnlicher Art von der Abtei Altenberg bei Köln,[5] so wie die entsprechenden Bauwerke von St. Matthias bei Trier und der Kreuzgang des dortigen Domes.[6] Diese, wie vielleicht auch einzelne der vorgenannten Denkmale, gehören bereits in das dreizehnte Jahrhundert.

Was von andern Classen der Gesellschaft zum Schmucke des Lebens gebaut ward, steht im Allgemeinen gegen die grosse Anzahl prächtiger Klostergebäude, von denen wir Kunde haben, zurück. Der, ungleich minder zahlreichen Reste eines ritterlich glänzenden Schlossbaues ist bereits früher gedacht worden; die Gallerieen der Façaden, welche hier zu bemerken sind, stehen übrigens mit den Kreuzgängen der Klosterhöfe auf gleicher Stufe. Noch seltner sind die Denkmale des bürgerlichen Privatbaues; doch findet man auch von solchen einzelne bemerkenswerthe Reste, die ebenfalls dem Schlusse der romanischen Periode angehören: u. a. zu Regensburg, zu Goslar und besonders zu Köln.[7]

§. 7. Monumente in den skandinavischen Ländern und in Nord-Amerika.

Die Denkmale romanischer Architektur in den skandinavischen Ländern sind im Allgemeinen, soweit uns wenigstens eine

[1] „Der Kreuzgang beim grossen Münster in Zürich" (in einer bedeutenden Folge einzelner Blätter geätzt von F. Hegi).
[2] Boisserée, Denkm. am Niederrhein, T. 8; 29, 30; 32, 33.
[3] Moller, Denkm., I, T. 14—16.
[4] Boisserée, T. 57, 58.
[5] Schimmel, die Cist. Abtei Altenberg bei Köln.
[6] Schmidt, Baudenkmale in Trier, Lief. 2.
[7] Boisserée, a. a. O., T. 34—36.

nähere Kunde über dieselben vorliegt, nicht von sonderlicher Bedeutung. Gleichwohl gewähren einige kleine Monumente, die sich in den inneren Landschaften von Norwegen erhalten haben, der kunsthistorischen Betrachtung ein ganz eigenthümliches Interesse. Dies sind aus Holz gebaute Kirchen, in Einzelheiten zwar mehrfach erneut, ohne dass jedoch hiedurch die hochalterthümliche Anlage und Formenbildung durchweg verwischt wären. Durch Abbildungen sind uns neuerlich besonders die Kirchen von Borgund und Urnes im Stifte Bergen und die Kirche zu Hitterdal in Tellemarken bekannt geworden;[1] durch vergleichende Zusammenstellung dessen, was an diesen Kirchen alt ist, scheint sich ein ziemlich bestimmtes System zu entwickeln. Die Kirchen sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach, Basiliken mit Säulen und mit halbrund geschlossenem Chor; die Einrichtung ist aber in sofern mehr byzantinisch als römisch, als der Chor einen gesonderten, durch eine Bretterwand abgetrennten Bautheil ausmacht, auch als solcher durch ein Kuppelthürmchen, das über ihm isolirt emporsteigt, äusserlich bezeichnet wird. Ein niedriger, durch Arkaden halbgeöffneter Umgang, der sich rings um das Aeussere der Kirchen (wenigstens um die von Borgund und Hitterdal) umherzieht, scheint ebenfalls auf byzantinischen Einfluss zu deuten. Die häufige Verbindung, in welcher die Skandinavier seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts mit Russland und Constantinopel standen, dürfte die Einflüsse dieser Art genügend erklären. Für die Ausbildung des Inneren ist besonders die Kirche zu Urnes wichtig. Schlanke Säulen mit Würfelkapitälen, deren Seiten phantastisch sculptirt sind, bilden die Arkaden, über denen sich das erhöhte Mittelschiff mit halbrunder Bretterdecke, in der Form eines Tonnengewölbes, erhebt. Das Aeussere baut sich, je nach den Abstufungen des Umganges, der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, der vortretenden Portale und Erker mit ihren Giebeln, der Thürmchen über dem Dach des Mittelschiffes und über dem Chore, bunt und lustig empor; das Ganze wird zu solcher Höhe geführt, dass es einen völlig thurmartigen Anblick gewährt. Portale, Eckpfosten, Füllungen, Giebelbekrönungen sind mit mannigfaltigem Schnitzwerk verziert. Der Styl dieser geschnitzten Ornamente ist besonders wichtig, um zu einigen näheren Bestimmungen über die Geschmacksbildung und über die historische Entwickelung derselben zu gelangen. Vorzüglich alterthümlich erscheinen die Schnitzwerke an der Kirche von Urnes; hier wird die Dekoration durch ein reichlich ineinander verschlungenes

[1] Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens.

Geriemsel von Bändern und phantastischen Drachenfiguren gebildet, welches aufs Entschiedenste an den Styl der Ornamente in jenen alten angelsächsischen Miniaturen erinnert, welches wir somit noch als einen reinen Ausdruck des urgermanischen Formensinnes betrachten dürfen; bei all diesen Bildungen, so phantastisch bunt sie erscheinen, erkennen wir übrigens einen schönen lebendigen Schwung und frischen Sinn für klare verhältnissmässige Raumausfüllung. Die Dekorationen an den Portalen von Borgund zeigen dagegen bereits eine gewisse Umbildung dieses Formensinnes nach eigentlich romanischer Weise (wie die letztere sich im Verlauf des zwölften Jahrhunderts in Deutschland ausbildete). Noch mehr die Schnitzwerke an dem Portale einer Kirche zu Tind. An den Portalen von Hitterdal aber überwiegt bereits dies romanische Element bedeutend, indem es sich theils in gemessenen, theils in sehr schwülstigen Formen zeigt, so dass man hier eine entschiedene Ausartung und verhältnissmässig späte Zeit der Ausführung vor sich sieht. — Nähere Bestimmungen über das Alter dieser Gebäude dürften für jetzt nicht wohl zulässig sein. —

In Schweden [1] kennen wir einige rohe Granitbauten, welche der Zeit um die Mitte des zwölften Jahrhunderts angehören und, ohne weitere Ausbildung, nur in der Form des Rundbogens das Gepräge des romanischen Styles tragen. Zu diesen gehören u. a.: die alte Kirche bei Upsala, welche man gewöhnlich als einen Tempel des Odin bezeichnet, vollendet unter Erich dem Heiligen nach 1155; [2] die Ruinen des Klosters Alwastra und die Kirche des Klosters Wreta in Ostgothland, sowie die Ruinen des Klosters Nydala in Smaland. Die Kirche des Klosters Warnhem in Westgothland (ursprünglich mit den vorigen zu gleicher Zeit, gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts, gestiftet) [3] zeigt dagegen bereits eine reiche Ausbildung der architektonischen Anlage, und zwar im Style der niederrheinischen Bauten aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. —

Die ältesten Bauten in Dänemark, [4] von denen wir Kunde haben, sind dem Style der norddeutschen verwandt. So die Kirche von Westerwig in Jütland, an der westlichen Bucht des Liimfjord, um das Jahr 1110 gegründet, eine Basilika, in welcher schwere Säulen und Pfeiler wechseln; so auch die Crypta der

[1] Vgl. *Suecia antiqua et hodierna.* — *d'Agincourt, Archit. T. 48.*

[2] Geijer, Geschichte Schwedens, I, S. 141.

[3] Geijer, a. a. O., S. 138.

[4] Vgl. die Mittheilungen, welche der Jahresbericht der k. Gesellschaft für nordische Alterthumskunde, Kopenhagen 1840, enthält.

Kirche von Viborg in Jütland, eine regelmässige Anlage, gleich den deutschen Crypten, die Säulen, die das Kreuzgewölbe tragen, mit einfachen Würfelkapitälen. Abweichend und eigenthümlich erscheint dagegen die Kirche zu Bjernede bei Sorö auf der Insel Seeland, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Dies ist ein Rundbau, mit Kreuzgewölben bedeckt, die von vier hohen und schweren Säulen getragen werden; das Kapitäl dieser Säulen bildet eine rohe Umformung des Würfelkapitäles: unterwärts achteckig, geht dasselbe durch schräge Abschnitte auf den Seiten nach oben in das Viereck der Deckplatte über. — Die ganze Beschaffenheit der Säulen von Bjernede giebt ein charakteristisches Merkmal, um den Einfluss dänischer Cultur noch weiter östlich an den baltischen Küstenländern verfolgen zu können. Die Halbsäulen an den alten Theilen der Kirche von Bergen auf der Insel Rügen (vollendet um 1193), an der Kirche von Altenkirchen, ebendaselbst, und an den alten Theilen der Kirche von Colbatz in Hinter-Pommern (diese zwar bereits im Uebergangsstyle von romanischer zu germanischer Bauweise) zeigen dieselbe Form. Rügen hatte von Dänemark aus Christenthum und Dienstbarkeit empfangen, Pommern stand, um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, ebenfalls in abhängigem Verhältnisse zu Dänemark, so dass jene Erscheinungen einen natürlichen Begleiter der Zeitumstände bilden.[1]

Es ist bekannt, dass bereits seit dem zehnten Jahrhundert, lange vorher, ehe Columbus seine folgenreiche Entdeckungsreise antrat, die kühnen Seefahrer des europäischen Nordens nach den Inseln und Küstenländern von Nord-Amerika hinübergeschifft waren und dort Niederlassungen gegründet hatten. Die jüngsten historischen Forschungen haben sich diesem alten, nachmals vergessenen Verkehr zwischen beiden Welttheilen mit grossem Interesse zugewandt und zahlreiche Urkunden über denselben ans Licht gefördert. Auch künstlerische Zeugnisse sind bereits bekannt geworden. So hat man in Grönland die Ruinen dreier Rundgebäude entdeckt, die, aus dem früheren Mittelalter herrührend, vermuthlich zu dem Zwecke der Baptisterien erbaut waren, zwei davon in der Nähe der Kirchen von Igalikko und Kakortok belegen. Merkwürdiger jedoch als diese ist ein andrer Baurest, der zu New-Port auf Rhode-Island (an der Küste der nordamerikanischen Freistaaten) noch gegenwärtig aufrecht steht;

[1] Näheres über die genannten Gebäude s. in meiner Pommerschen Kunstgeschichte. — Noch in beträchtlich später Zeit und bei einer, keineswegs geschmacklosen Behandlung wiederholt sich jene Kapitälform an mittelalterlich pommerschen Bauwerken.

es ist ein Rundbau von 23 Fuss Durchmesser, getragen von acht schweren Rundpfeilern mit roher Deckplatte, über denen sich Halbkreisbögen wölben. Auch dies Gebäude war ohne Zweifel ein Baptisterium; von dem niedrigeren Umgange, der dasselbe vermuthlich umgab, ist indess keine Spur mehr vorhanden. Man meint, dasselbe sei von Bischof Erik, der im J. 1121 nach „Vinland" zog, seine Landsleute zu bekehren und die schon bekehrten im Glauben zu stärken, errichtet worden.[1] Das Denkmal, das unverkennbar, ob auch in roher Form, das Gepräge des europäisch romanischen Styles trägt, bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu jenen urthümlichen Monumenten im ferneren Süden des Welttheiles, unter denen es gleichwohl manche Altersgenossen zu zählen scheint.

B. Bildende Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Ueber die bildende Kunst des romanischen Styles liegt uns eine ungleich weniger umfassende Kunde vor als über die Architektur, sowohl was das Verhältniss ihrer Ausbreitung im Allgemeinen, als was die besonderen Eigenthümlichkeiten, die an ihren Werken ersichtlich werden, anbetrifft. Dieser Mangel erklärt sich, wenigstens zum Theil, dadurch, dass sie langsamer und später als die Architektur sich zu einiger Bedeutung entwickelt hat und dass zugleich von ihren Werken beträchtlich mehr untergegangen ist. Zum grossen Theil ist es aber auch das noch allzu geringe historische Interesse, was solchen Mangel verschuldet hat; denn nicht blos die, auf das Auge noch weniger erfreulich wirkenden Werke, auch die bedeutendsten und grossartigsten des in Rede stehenden Styles, die wir bis jetzt kennen, sind häufig nur durch zufällige Entdeckung bekannt geworden. Gleichwohl scheint es, dass wir wenigstens für den allgemeinen Gang und für die gegenseitigen Verhältnisse der Entwickelung eine zureichende Anschauung haben.

Es ist bei der Betrachtung der altchristlichen Kunst bemerkt worden, wie dort am Schlusse der Periode viel mehr das Wohlgefallen an prächtigem und äusserlich werthvollem Material, als das Streben nach geistreicher und irgendwie lebenvoller Durchbildung vorherrschte; wie im Gegentheil die occidentalische Kunst in eine tiefe Barbarei versunken war und nur bei den Byzantinern sich, ob auch nur traditionell, ein grösserer oder geringerer Gedankenreichthum und technischer Geschmack erhalten hatten. Das

[1] Jahresbericht der k. Gesellschaft für nord. Alterthumskunde, 1840.

waren die Verhältnisse, als das neue Leben unter den occidentalischen Völkern zu erwachen begann. Natürlich konnte unter solchen Umständen die Kunst, die es mit der Bestimmtheit des individuellen Gedankens und der individuellen Gestalt zu thun hat, sich nicht plötzlich in neuer Richtung zeigen; geschah dies doch auch bei der Architektur, die doch auf den allgemeinen Ausdruck des Geistes, auf die allgemeinen Gesetze der Erscheinung hinausgeht, nur allmählig und stufenweise. So darf es uns nicht befremden, wenn wir in der Bildnerei der romanischen Periode zunächst die Elemente der altchristlichen unmittelbar aufgenommen und fortgepflanzt sehen, wenn z. B. auch hier zunächst die Freude an prächtig blinkenden Stoffen, d. h. mehr ein Streben nach Dekoration als die Verbildlichung eines tieferen Gedankens, vorherrscht, und wenn — was einen sehr wichtigen Punkt ausmacht — Technik, Behandlungsweise, Styl, Gedankenrichtung zumeist von den Byzantinern, die allein noch im Besitz einer gewissen Kunstbildung waren, entlehnt werden, um nach solchem Vorbilde zu einer eignen künstlerischen Thätigkeit zu gelangen. Es ist fast befremdlich, in der bildenden Kunst des Occidents zu dieser Zeit so viel byzantinisches Element und überhaupt byzantinische Grundlage zu finden, während dies in der Architektur in ungleich geringerem Maasse oder nur in einzelnen Ausnahmen der Fall ist.

Indess zeigt sich bei solchen Verhältnissen doch auch schon von früh an das Streben des selbständig erwachten Geistes. Dahin gehört u. a. bereits der Umstand, dass neben jenen Werken, die vorzugsweise nur auf schimmernde Dekoration ausgehen, zugleich ernstere Kunststoffe (wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf) zur Anwendung kommen, dass namentlich das edle Material der Bronze zu mannigfach bedeutsamen Werken verwandt wird. Wichtiger ist es, auch im Inhalt und in der Fassung der Darstellungen eine selbständige Richtung des Geistes wahrzunehmen. Es ist jene altchristliche Weise der Symbolik, in ihrer späteren, reichen und mannigfaltigen Ausbildung, wie man sie von den Byzantinern überkam, was hiezu den Anlass gab; man ging mit neuer Kraft auf diese tiefsinnigen Gedankenspiele ein, man fügte neue Erfindungen den alten bei und entwickelte solcher Gestalt, unter allegorischer Hülle, einen Reichthum innerer Anschauungen, der nicht selten, und um so mehr, als die Formenbildung an sich in der früheren Zeit nicht eben erfreulich wirkt, in hohem Grade überrascht. Aber auch in der äusseren Behandlung tritt zu den byzantinischen Motiven eine gewisse Strenge und Bestimmtheit des Sinnes, die von der inhaltlosen Trockenheit und Starrheit, wodurch jene

charakterisirt werden, wesentlich abweicht. Alles dies wird besonders in den Miniaturen der Manuscripte bemerklich, in denen wir die Gesetze der Entwickelung am zureichendsten verfolgen können. Doch erst gegen den Schluss der Periode entfaltet sich die romanische Bildnerei in ihrer vollen Selbständigkeit. Mit frischer Lebenskraft ausgerüstet, wirft sie nunmehr das beengende byzantinische Gewand ab und behält hievon nur den grossartig bedeutsamen Zuschnitt bei, der aber viel weniger von den Byzantinern selbst, als aus den frühsten Zeiten der altchristlichen Kunst, da diese sich unmittelbar aus der Antike hervorgebildet hatte, herrührt. Hoher majestätischer Ernst und eine wahrhaft classische Würde, doch verschwistert mit jener Milde und sehnsuchtsvollen Hingebung, die nur das Eigenthum der christlichen Kunst sind, leuchten aus den glücklichsten Werken dieser Zeit tief ergreifend hervor. Es ist darin ein Streben nach Läuterung der Formen ersichtlich, das wiederum auf gleiche Weise an die Antike erinnert, wie wir Aehnliches in so vielen Einzelheiten bei den spätromanischen Architekturen bemerkt haben; es finden sich selbst Erscheinungen, welche auch hier die entschiedenste und, für ihren Zweck, erfolgreichste Nachahmung der Antike bekunden.

Es war der germanische Volksgeist, durch den diese selbständigen künstlerischen Regungen ins Leben gerufen und ihrer Entwickelung entgegengeführt wurden. Deutschland vornehmlich gebührt das Verdienst, in diesem Betracht das Bedeutendste geleistet zu haben; nur hier sehen wir eine Entwickelung vor uns, die sich am Schlusse der Periode zu reiner und gediegener Blüthe gestaltet.[1] (In den übrigen, vorherrschend germanischen Ländern kennen wir nur wenig Erhebliches). Italien erscheint die bei weitem grösste Zeit dieser Periode hindurch unfähig zu eigentlich künstlerischen Leistungen, und erst am Schlusse derselben, und

[1] Als eine Hauptursache für den ersten lebendigeren Aufschwung der bildenden Kunst in Deutschland führt man gewöhnlich die Verbindung des sächsischen Kaiserhauses mit dem byzantinischen und den dadurch, angeblich, hervorgebrachten regeren Verkehr zwischen beiden Reichen an. Ohne Zweifel war jenes Verhältniss nicht ganz ohne Einfluss; da es an sich aber im Wesentlichen nur auf die Interessen der Höfe beschränkt blieb (es beruht, der Hauptsache nach, auf der Person der griechischen Kaiserstochter Theophania, der Gemahlin Otto's II., und auf der durch sie vermittelten griechischen Bildung ihres Sohnes, des früh verstorbenen Otto III.), so wäre jene umfassende Aufnahme byzantinischer Kunstweise hiedurch allein gewiss nicht veranlasst worden, wären nicht zugleich allgemeinere und tiefer liegende Gründe vorhanden gewesen.

gewiss zum Theil durch deutschen Einfluss gehoben, zeigt sich auch hier ein höchst grossartiges und bedeutsames Streben im Bereiche der Kunst. Die Blüthe der romanischen Bildnerei gehört in Italien erst dem Verlaufe des dreizehnten, selbst noch den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts an, während in Deutschland schon vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine neue Entwickelung nach abweichender Richtung (die Ausbildung des germanischen Styles) vor sich geht.

Die folgenden Bemerkungen über das Einzelne in den Fächern der bildenden Kunst sind in der Weise zusammengestellt, wie sie, nach dem Verhältniss unsrer Kenntnisse, die bequemste Uebersicht gewähren.

§. 2. Die deutsche Sculptur der romanischen Periode.

a) Metallarbeiten.

Die ersten bedeutenderen Werke, durch welche die bildende Kunst in der Periode des romanischen Styles zu bezeichnen ist, gehören dem Fache der Metallarbeit an. Diese stehen zugleich, vornehmlich sofern sie für dekorative Zwecke bestimmt waren, in einem näheren Verhältniss zu den Werken der altchristlichen Kunst.

Unter ihnen sind vorerst, als eine eigenthümliche Kunstgattung, die überhaupt für die kunsthistorische Forschung die wichtigsten Anknüpfungspunkte gewährt, die Siegel zu nennen, die in Metall gravirt und sodann in Wachs (an den schriftlichen Urkunden und zu deren Bestätigung) ausgedruckt wurden. Besonders wichtig sind die Siegel, die von einzelnen Personen (nicht von Corporationen) geführt wurden, für die in Rede stehende Periode vornehmlich die der Kaiser, die das Bildniss der letzteren enthalten. In ihnen sehen wir das Allgemeine des Entwickelungsganges der Kunst deutlich vor uns. Die Siegel der sächsischen Kaiser, im zehnten Jahrhundert, lassen noch immer, ob auch in roher Arbeit, einen Nachklang antiker Auffassung und Behandlung bemerken. Mit dem Anfange des eilften Jahrhunderts, mit den Siegeln Heinrichs II., wird dagegen eine entschieden byzantinische Darstellungsweise bemerklich, die sich im Verlauf desselben, auch im zwölften Jahrhundert, weiter fortbildet, in eigenthümlicher und nicht ungünstiger Weise an den Siegeln Friedrichs I., aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Noch mehr entwickelt erscheint sodann der künstlerische Styl an den Siegeln Friedrichs II., in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts; auch macht sich hiebei jene neue Aufnahme classischer Motive mit Entschiedenheit bemerklich.

Gleichzeitig aber zeigen sich, in andern Siegelbildern, bereits die Elemente des germanischen Styles.[1]

Dann ist von den Prachtgeräthen und Schmuckarbeiten zu sprechen, welche der kirchliche Luxus hervorrief. Werke solcher Art wurden, wie bereits angedeutet, in der Frühzeit der romanischen Periode mit ähnlichem Aufwande beschafft, wie dies in den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst der Fall gewesen war; aber auch das ganze Zeitalter des in Rede stehenden Styles sehen wir wenigstens die Neigung dazu lebendig. Der Glanz der sächsischen Kaiserherrschaft veranlasste es, dass zunächst besonders in Deutschland die Hauptsitze des kirchlichen Lebens mit solchen Werken aufs Reichlichste ausgestattet wurden. Die Schilderungen, die uns von den Schätzen einzelner Kirchen, aus dem Schlusse des zehnten und dem Anfange des eilften Jahrhunderts, aufbewahrt sind, erinnern an das Bild jenes prächtigen Schmuckes, dessen sich die Hauptkirchen von Rom zur Zeit Karls des Grossen erfreuten. So z. B. die Schilderung von den Kirchenschätzen des Mainzer Domes, deren kostbarste Werke von dem Erzbischofe Willigis (gest. 1011) geschenkt waren.[2] Unter diesen werden die mannigfaltigsten Gefässe und Geräthe für den Altardienst, zum Theil von colossaler Form, Alles aus edeln Metallen oder edeln Steinen gearbeitet, auch Pracht-Teppiche und Gewänder in grosser Anzahl namhaft gemacht. Als eine der merkwürdigsten Arbeiten (die freilich vorzugsweise geeignet ist, die noch barbarische Kunststufe jener Zeit erkennen zu lassen) ist ein colossales Crucifix zu nennen: das Kreuz desselben war mit Goldplatten überzogen, die über lebensgrosse Gestalt des Erlösers war ebenfalls ganz aus Gold gearbeitet, und zwar so, dass die Glieder in den Gelenken auseinander genommen werden konnten; die Augen bestanden aus Karfunkelsteinen; Juwelen und Reliquien füllten die innere Höhlung des Leibes aus; das Goldgewicht des Werkes betrug 600 Pfund. Ueber die Verfertiger dieser Arbeiten wissen wir Nichts; eine derselben, ein aus einem Onyx geschnittenes Gefäss in Gestalt eines Drachens, welches zum Aufbewahren des Weihrauches diente, trug griechische Inschrift, deutet somit nach Byzanz.

Aehnlich reich war der Schatz des Domes von Hildesheim; von diesem hat sich noch eine bedeutende Anzahl interessanter

[1] Es ist über die Siegelkunde in kunsthistorischem Belang noch äusserst Weniges vorgearbeitet. Vgl. meine Notizen in der Beschrbg. u. Gesch. der Schlossk. zu Quedlinburg, S. 94; und in der Beschrbg. der in der k. Kunstkammer zu Berlin befindl. Kunstsamml., S. 21.

[2] Vgl. Wetter, Gesch. u. Beschr. des Domes zu Mainz, S. 155.

Arbeiten aus früherer und späterer Zeit erhalten.[1] Für die in Rede stehende Zeit ist hier besonders die Thätigkeit des Bischofes Bernward (gest. 1022) hervorzuheben, und um so mehr, als Bernward sich keineswegs damit begnügte, Arbeiten aus der Fremde zur Ausstattung seiner Kirche zu sammeln, sondern selbstthätig den Kunstbetrieb förderte, grössere und kleinere Werke unter seiner unmittelbaren Leitung ausführen liess, auch mit eigner Hand dergleichen zum Schmucke der Hildesheimischen Kirchen fertigte. Es wird eine namhafte Anzahl von Prachtgeräthen angeführt, die er selbst gearbeitet hatte; unter den wenigen, die von diesen erhalten sind, ist besonders ein Kreuz von 20 Zoll Höhe (gegenwärtig in der Magdalenenkirche zu Hildesheim) namhaft zu machen, welches mit Goldplatten bedeckt, und mit einer Menge von Edelsteinen und Perlen, sowie mit zierlicher Filigranarbeit geschmückt ist. In derselben Kirche werden zwei Leuchter von 17 Zoll Höhe, aus einer Composition von Gold und Silber bestehend, aufbewahrt, die mit zierlichem Rankengeflecht und figürlichen Darstellungen versehen sind, und die, der Inschrift zufolge, Bernward durch seinen Lehrling giessen liess.

Aber auch für die Ausführung grösserer und eigentlicher Kunstarbeiten sorgte Bischof Bernward, und diese vornehmlich gewähren uns eine Anschauung von der ersten Ausübung der höheren Bildnerei in Deutschland. Es sind zwei grössere Bronzewerke, wohl die ersten der Art, die in Deutschland entstanden. Das eine besteht aus den ehernen Thürflügeln des Domes von Hildesheim, der Inschrift zufolge vom J. 1015. Zwar hatte bereits Willigis für den Dom von Mainz zwei (ebenfalls noch vorhandene) eherne Thürflügel[2] giessen lassen, doch enthalten deren Flächen keine bildnerischen Darstellungen; zu bemerken ist aber, dass auf der alten Inschrift dieser Mainzer Thüren ausdrücklich bemerkt wird, sie seien das erste Werk solcher Art, welches seit Karl dem Grossen (d. h. seit den Bronzethüren, die dieser für den Münster von Aachen giessen liess) gefertigt worden. Auf den Feldern der Thüren von Hildesheim, die im Ganzen eine Höhe von etwas über 16 Fuss haben, sind, im Hautrelief, acht Scenen aus der Geschichte der ersten Menschen und ebensoviel aus der Geschichte Christi — die Sünde und die Erlösung von der Sünde — dargestellt. — Das andre Werk, dessen Vollendung in das Jahr 1022 fällt, ist eine eherne Säule, ursprünglich in der Kirche S. Michael aufgerichtet, gegenwärtig auf dem Domhofe von Hildesheim stehend. Der Schaft

[1] J. M. Kratz, der Dom zu Hildesheim, II.

[2] Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I. T. 3. S. 11.

der Säule hat 13½ Fuss Höhe. Er ist mit Reliefs geschmückt, welche in achtundzwanzig Gruppen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem enthalten; die Reliefs winden sich schneckenförmig von der Basis bis zur Spitze empor, — offenbar nach dem Vorbilde der Trajanssäule oder der des Marc Aurel, was auf eine merkwürdige Weise die (im Uebrigen freilich sehr naive) Beobachtung antiker Kunstformen verräth. Auf dem (nicht mehr vorhandenen) Kapitäl der Säule erhob sich ein Crucifix. — So viel die nicht genügenden Abbildungen beider Denkmale, die bis jetzt veröffentlicht sind, [1] ein Urtheil zulassen, scheint der Styl, namentlich der an den mehr ausgebildeten Arbeiten der Thürflügel, ziemlich entschieden auf byzantinische Vorbilder zu deuten.

Andre Bronzewerke reihen sich den ebengenannten im Verlaufe des eilften Jahrhunderts an. Mit Uebergehung derjenigen, die wiederum nur als kirchliche Prachtgeräthe zu bezeichnen sind (z. B. grossen Kronenleuchtern, deren mehrere vorkommen), nenne ich hier die wichtigsten und für die kunsthistorische Entwickelung vorzüglichst bedeutenden, soweit ich von solchen eine nähere Kenntniss habe. Zunächst die mit Reliefdarstellungen geschmückten ehernen Thürflügel am Dome von **Augsburg**, gefertigt im J. 1070. [2] Diese bestehen aus einer grossen Anzahl kleiner Reliefplatten, einige mit biblischen Scenen, andre mit mythischen Figuren (z. B. mit der Figur eines Centauren), die Mehrzahl mit Darstellungen, deren Bedeutung nicht wohl zu enträthseln ist. Im Styl ist hier nur sehr wenig byzantinisches Element zu bemerken; vielmehr spricht sich, bei grosser Rohheit der Behandlung, schon ein selbständiger Formensinn, auch ein lebendiges Gefühl in der Bewegung aus. — Sodann das Grabmonument des Gegenköniges Rudolph von Schwaben, im Dome von **Merseburg**, bald nach dessen Tode, im J. 1080, gefertigt: eine Bronzeplatte, welche die Figur des Königes in wenig erhabenem Relief vorstellt; der Styl hier in vorherrschend byzantinischem Gepräge, aber schlicht und streng, und nicht ohne ein gewisses Gefühl von Würde. [3] — Derselben Periode gehört ferner

[1] Kratz, a. a. O. — Müller, Beiträge, I, T. 14.

[2] So P. v. Stetten, Kunst- und Handw.Gesch. von Augsburg, I, S. 460. Anderweitig werden die Jahre 1048 und 1088 als die Zeit der Verfertigung angeführt. — Die Abbildung der Thürflügel bei Quaglio, Denkm. der Bauk. des Mittelalters in Baiern, T. 9, ist gänzlich ungenau und falsch.

[3] Vgl. Dethier, in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, I, Heft 2, S. 22. Dem beigefügten grossen Kupferstich fehlt es in etwas an der nöthigen Strenge. — Kleinere Abbildung bei Puttrich, Denkm., II, Lief. 1 u. 2, Taf. 8.

der sogenannte Credo-Altar zu Goslar, in der kleinen Kapelle, welche einen Ueberrest des Domes bildet, an. Die Seitenflächen dieses Altares bestehen aus Bronzeplatten, welche vielfach durchbrochen sind und in diesen Oeffnungen ohne Zweifel den, zu jener Zeit beliebten Schmuck an Steinen und Krystallen trugen. Vier knieende Figuren bilden die Träger des Altares (so aber, dass die ursprüngliche Verbindung gegenwärtig nicht mehr vorhanden ist).

Die Arbeit an diesen Figuren ist ungemein streng; Styl und Behandlung möchten etwa zwischen den beiden vorgenannten Werken in der Mitte stehen.[1] — Auch der Kaiserstuhl, der vor Zeiten im Dome von Goslar stand, jetzt in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin befindlich, ist als ein Werk des eilften Jahrhunderts zu betrachten. Seine Lehnen werden von stark gegossenen, durchbrochenen Ranken- und Blumen-Ornamenten gebildet, deren ganzer Charakter sehr entschieden auf jene Zeit deutet.

So führt uns die Mehrzahl dieser Werke einen beachtenswerthen Kunstbetrieb vor, der wiederum den sächsischen Landen angehört. Auch aus dem zwölften Jahrhundert sind uns einige ähnliche Zeugnisse für diese Gegend erhalten. Dahin gehört das eherne Standbild eines Löwen, ein Denkmal Heinrich's des Löwen, auf dem Domplatze zu Braunschweig; die Arbeit desselben ist streng und herb, gewissermaassen im Style der Wappenbilder, doch nicht ohne Charakter. — Dann die Bronzebekleidung von ein Paar Thürflügeln in der Sophienkirche zu Nowgorod, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts; das daran enthaltene Bild des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg deutet auf die Gegend, in welcher sie gearbeitet wurden. (Wie und wann sie nach Nowgorod gekommen, ist unbekannt.) Sie enthalten eine grosse Menge biblischer Scenen, so wie allegorischer, mythologischer und Bildniss-Figuren. Ueber den künstlerischen Charakter lässt sich, ausser einer allgemeinen Uebereinstimmung mit den deutschen Arbeiten des zwölften Jahrhunderts, aus der veröffentlichten Abbildung wenig folgern. Als Verfertiger des Werkes werden, inschriftlich, Riquin und Waismuth genannt.[2] — Als eine Arbeit von höchst bedeutendem Kunstwerthe wird das, mit seinem Deckel sechs Fuss hohe eherne Taufbecken im Dome von Hildesheim gerühmt. Es ist mit Reliefdarstellungen biblischen und allegorischen Inhaltes bedeckt und wird von den knieenden Gestalten der vier Paradiesesströme getragen. Der Styl entspricht, soviel

[1] Vgl. meine Notizen im Museum, Blätter f. bild. Kunst, I, S. 227.

[2] Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedralk. zur h. Sophia in Nowgorod.

mir darüber mitgetheilt ist, dem der meisterhaften Steinarbeiten deutscher Kunst vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, von denen weiter unten die Rede sein wird.[1]

Im Obigen ist bemerkt, dass jene Prachtarbeiten, die vornehmlich dem Bereich der Goldschmiedzunft angehören, wie im Anfange, so auch im weiteren Verlauf der Periode des romanischen Styles erscheinen. Doch sind die bedeutenderen Werke dieser Art, die wir, als der späteren Zeit der genannten Periode angehörig, kennen, durch ein entschiedneres Streben nach eigentlich künstlerischer Wirkung ausgezeichnet. Es sind besonders Reliquienschreine und Altartafeln. Als eine merkwürdige Arbeit dürfte unter diesen zunächst der über vier Fuss lange vergoldete Sarkophag des h. Godehard im Dome von Hildesheim anzuführen sein, der vermuthlich bald nach dem J. 1131 gearbeitet wurde und mit den Bildern der Apostel und andrer heiliger Gestalten geschmückt ist.[2] — Vorzüglich bedeutend ist die Altartafel Heinrichs II., die nach der neuerlich erfolgten Zerstreuung der Schätze des Domes von Basel nach Frankreich verkauft wurde; sie gilt als ein von Kaiser Heinrich II. gestiftetes Werk, verdankt indess ihre gegenwärtige Beschaffenheit, in Rücksicht auf die freie Ausbildung des Styles und manche Besonderheiten der Darstellung, ohne Zweifel (falls es überhaupt das alte Stück ist) einer Umarbeitung, die am Schlusse der romanischen Periode vorgenommen sein muss.[3] — In dieselbe Zeit eines entwickelten Styles gehört die Vorderseite eines Altartisches zu Komburg, bei Schwäbisch Hall; diese ist zugleich durch ungemein schöne emaillirte Farben-Ornamente ausgezeichnet.[4] — Kleinere Arbeiten ähnlicher Art, namentlich kleine Reliquienschreine, finden sich mehrfach noch in kirchlichen Schatzkammern und in Kunstsammlungen; nicht selten ist dabei eine emaillirte Färbung in reicherem Maasse, besonders als Ueberzug der Gründe hinter den Figuren, angewandt. Bei solcher Einrichtung sind die letzteren insgemein nicht erhaben gearbeitet, sondern zumeist nur durch gravirte Umrisslinien bezeichnet.[5]

[1] Kratz, a. a. O. S. 195. Die Abbildung, T. 12, Fig. 2, ist sehr ungenügend.

[2] Kratz, a. a. O. S. 133, T. 9, Fig. 1.

[3] Die goldne Altartafel Kaiser Heinrichs II., mit einem grossen lith. Umrissblatt. — Vgl. meine näheren Bemerkungen im Museum, Blätter für bild. Kunst, 1837, S. 114. Es ist zu bemerken, dass das Alter des Werkes nicht durch inschriftliche Angabe bestimmt wird.

[4] Boisserée, Denkm. am Niederrhein, T. 27, 28.

[5] Vgl. meine Notizen in der Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 14; und in der Pommerschen Kunstgeschichte, S. 166.

b) Schnitzwerke in Elfenbein.

Wie diese Arbeiten, so sind auch Schnitzwerke in Elfenbein, die insgemein ebenfalls zu dekorativen Zwecken dienten (namentlich als Reliquienbehälter und zur Verzierung von Bücherdeckeln) in der Periode des romanischen Styles nicht selten. Sie gewähren der kunsthistorischen Betrachtung mehrfaches Interesse; nur ist ihr Alter in der Regel leider nicht durch äussere Gründe zu bestimmen.

So ist zunächst ein Reliquienkasten zu nennen, der sich unter den Schätzen der Schlosskirche zu Quedlinburg befindet und als ein Geschenk König Heinrich's I. betrachtet wird. Die grösseren Schnitzwerke, die an ihm befindlich sind, haben in der That ein Gepräge, welches, ob auch barbarisch roh, doch noch an Arbeiten der karolingischen Periode erinnert und somit (indem sich zugleich einzelne neue Stylmotive bemerklich machen) als Bezeichnung des zehnten Jahrhunderts gelten darf. Die kleineren Stücke entsprechen der feineren, aber höchst manierirten Behandlungsweise, die sich im eilften Jahrhundert durch Nachahmung der byzantinischen Kunst verbreitete. — Ein zweiter Reliquienkasten dagegen, ebendaselbst, der urkundlich vom Schlusse des zwölften Jahrhunderts herrührt — er enthält die Gestalten der zwölf Apostel und die zwölf Figuren des Thierkreises — lässt das geläuterte Kunststreben dieser späteren Zeit deutlich erkennen.[1]

Sehr interessant sind sodann die Elfenbeinschnitzwerke, welche die Deckel einiger grossen Handschriften schmücken, die aus den Bambergischen Domschätzen herstammen und gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München aufbewahrt werden. Zum Theil sind diese Arbeiten mehr oder weniger entschieden in byzantinischer Weise gehalten, zum Theil aber gehören auch sie derselben Spätzeit des romanischen Styles an, und es finden sich bei ihnen selbst bereits merkwürdige Annäherungen an die Eigenthümlichkeiten der classischen Kunst. So ist z. B. an dem unteren Deckel einer dieser Handschriften (B, no. 3) eine Darstellung der Verkündigung enthalten, die auf den ersten Anblick an Werke römischer Kunst gemahnt. Ausserdem sind diese Arbeiten zugleich durch mancherlei geistvolle Symbolik interessant.[2]

Indem ich Andres der Art, dergleichen sich in verschiedenen Kunstkabinetten vorfindet, übergehe, mache ich nur noch ein höchst merkwürdiges und ausgezeichnetes Werk namhaft. Dies ist ein

[1] Ueber beide s. meine näheren Notizen in der Beschrbg. u. Gesch. der Schlossk. von Quedlinburg, S. 137, ff.

[2] Vgl. meine Notizen im Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1834, S. 162, f. (no. 5—8).

beträchtlich grosses Crucifix von Elfenbein im Dome von Bamberg, welches der Sage nach bereits im J. 1008, als ein Geschenk Kaiser Heinrich's II., dorthin gekommen sein soll. Der Körper des Gekreuzigten hat eine grossartige, ruhig feierliche Haltung; er ist mit feinem Gefühl und mit Sinn für die Natur gearbeitet und nur in Einzelheiten noch starr. Das Ganze der Figur ist aus sechs Stücken zusammengesetzt, einige Theile gehören einer neueren Restauration an. Ob die Arbeit aus einer früheren, glücklicheren Periode der byzantinischen Kunst herrühre, oder ob sie, was auch hier das Wahrscheinlichste ist, zur Zeit jenes merkwürdigen Aufschwunges der deutschen Sculptur am Schlusse der romanischen Periode gefertigt sei, mag bis auf eine nähere Untersuchung dahingestellt bleiben.

e) Stein-Sculptur.

Werke einer selbständig bedeutsamen Sculptur in Stein sind vor dem zwölften Jahrhundert ziemlich selten. Es scheint, dass bis dahin jene vorwiegend dekorative Richtung des bildnerischen Sinnes und die Ausführung eherner Denkmale, an denen ebendasselbe Streben nach Dekoration wenigstens einen wesentlichen Antheil hatte, für die erste Zeit die vorhandenen künstlerischen Kräfte in sich aufzehren mussten. Gleichwohl ist aus der Frühzeit der deutschen Kunst auch in diesem Betracht immerhin schon Einzelnes hervorzuheben. So vornehmlich eine grosse Reliefdarstellung, welche zu den ältesten dieser Art in Deutschland zu gehören scheint: die Abnahme vom Kreuz, an der Fläche eines der Externsteine (Eggostersteine) bei Horn im Fürstenthum Lippe.[1] Der Styl dieser einfach edeln und würdig gedachten Composition, die zugleich mit einigem eigenthümlich symbolischen Beiwerk versehen ist, scheint noch den Einfluss karolingischer Kunstweise zu verrathen; sie dürfte etwa dem zehnten Jahrhundert zuzuschreiben sein. — Was sich an deutscher Steinsculptur mit einiger Zuverlässigkeit dem eilften Jahrhundert zuschreiben lässt, trägt ziemlich entschieden das Gepräge des byzantinischen Styles, so z. B. die grossen Reliefplatten mit dem Erzengel Michael und mit einzelnen Heiligen an der Michaelis-Kapelle auf Hohenzollern, die streng und starr, auch mit einzelnen, seltsam conventionellen Eigenthümlichkeiten, dabei aber nicht gänzlich ohne eine gewisse Erhebung des Sinnes gearbeitet sind.[2] — Vom Beginn des zwölften Jahrhunderts ab

[1] W. Strack, Ansicht der Eggostersteine im Fürstenthum Lippe.

[2] Eine Abbildung wird bei Frhr. v. Stillfried, Alterthümer des erl. Hauses Hohenzollern, Lief. 3, erfolgen. — Als ein höchst wichtiges Werk des eilften Jahrhunderts müsste der Marmorsarkophag des Bambergischen

mehren sich solche Arbeiten, zunächst besonders durch das architektonische Bedürfniss hervorgerufen, welches, bei dem fortschreitenden Streben nach Vollendung und Ausbildung, die bedeutsamsten Theile des Bauwerkes, z. B. die Portale, durch Bildwerk auszustatten und in demselben die Bestimmung des Ganzen auszusprechen nöthigte. Auch in diesen Sculpturen herrscht insgemein das Gepräge des byzantinischen Styles, häufig noch ohne eine höhere Läuterung und geistige Belebung der Form, vor. Arbeiten solcher Art, von untergeordnetem oder mittlerem Werth, finden sich mehrfach. Als ein ganz eigenthümliches und von dem sonst in Deutschland üblichen Style abweichendes Werk sind die Sculpturen an dem Portale der Schottenkirche zu Regensburg, vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, zu nennen; halb als Dekoration behandelt, enthalten sie höchst räthselhafte, mystisch-phantastische Vorstellungen, in einer Weise der Formenbildung, die, gleich den älteren Theilen der Architektur dieses Gebäudes, auf fremdländischen Einfluss zu deuten scheint.[1]

Den höheren Aufschwung und die grossartigste Entfaltung der romanischen Sculptur finden wir, als ein neues Zeugniss für die Blüthe der norddeutschen Cultur, vorzugsweise in den sächsischen Gegenden. Zu bemerken ist, dass man hier, als Material für die betreffenden Werke, vorerst nicht den von Natur harten Stein anwandte, den zu bewältigen eine ausgebildete Technik und ein vollkommen sichres Bewusstsein dessen, was man schaffen will, nöthig ist; sondern dass man sich einer weicheren und erst nach Vollendung der Arbeit erhärteten Stuckmasse bediente, die sich der Hand und dem Streben des Künstlers leichter fügte. In solcher Art sehen wir schon eine Reihe nicht ganz bedeutungsloser Figuren gearbeitet, welche einen Einbau in der Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt schmücken und den Erlöser und die

Bischofes Suidger, nachmaligen Papstes Clemens II. (gest. 1047), welcher sich im Dome von Bamberg befindet, aufgeführt werden, wäre derselbe (wie man zwar gewöhnlich annimmt) unmittelbar nach dessen Tode gefertigt. Der ganze Styl widerspricht solcher Annahme jedoch und scheint vielmehr auf die Zeit des Ueberganges von der romanischen zur germanischen Periode, gegen 1250, zu deuten; wobei zugleich zu bemerken ist, dass die einzig vorhandene Inschrift am Deckel aus neuerer Zeit herrührt. An italienische Arbeit des eilften Jahrhunderts zu denken (wie man ebenfalls gewollt hat), verbietet der gänzlich barbarische Zustand der italienischen Kunst in dieser Zeit. Uebrigens ist das Werk seiner eigenthümlichen symbolischen Vorstellungen wegen sehr beachtenswerth.

[1] Vgl. oben S. 641.

Apostel vorstellen; sie gehören der Zeit um das J. 1100 an und lassen die Nachahmung des byzantinischen Styles zwar noch in schwerer und strenger, doch auch manierloser Weise erscheinen.[1] — Ungleich bedeutender ist eine andre Reihenfolge von Reliefguren, die sich in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, an den Wänden, welche den Chor von den Flügeln des Queerschiffes abtrennen, befinden. Sie stellen den Erlöser, die h. Jungfrau und die Apostel, alle sitzend, dar und sind, bei mancherlei byzantinisch-conventionellen Elementen, durch den Ausdruck eines freieren, würdigeren Charakters, durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch lebendigere Linien in der Gewandung, durch reineres Ebenmaass und grösseren Adel der Köpfe, soweit solche nicht verletzt sind, ausgezeichnet. Sie gehören noch der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an.[2] — Aehnlich verdienstvoll, aber noch zu weiterer Vollendung entwickelt, scheinen die stehenden Reliefguren, welche sich in der Michaeliskirche zu Hildesheim, an denselben Chorwänden, befinden. Höchst bedeutend sodann die Halbfiguren, Christus und zwei Heilige, in dem Halbrund über dem Hauptportal von St. Godehard zu Hildesheim. Alle diese Arbeiten bestehen aus Stuck.

Ihnen reihen sich zunächst die älteren Steinsculpturen des Bamberger Domes an. Zu diesen gehören: die beträchtlich erhabenen Reliefs an den Wänden, welche den älteren Chor auf der Ostseite (den Georgenchor) von den Nebenräumen abtrennen, auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern Seite den Erzengel Michael über dem Drachen und die zwölf Propheten vorstellend. In dem Styl dieser Sculpturen erkennt man wiederum die byzantinische Grundlage, selbst mit mancherlei manierirter und verschrobener Eigenthümlichkeit; dabei aber sind sie im Einzelnen durch Ernst, Würde und Kraft ausgezeichnet, besonders die beiden Hauptdarstellungen des Erzengels und der Verkündigung; die letztere ist, trotz der conventionellen Behandlung, schon als ein Werk voll grossartig ernsten und lebendig bewegten Gefühles hervorzuheben. Aehnlichen Styl haben die Sculpturen an dem nördlichen Portal auf der Ostseite des Domes, Madonna und verschiedene Heilige, unter diesen Heinrich II. und

[1] S. meine Notizen in der Beschrbg. u. Gesch. der Schlossk. zu Quedlinburg, etc., S. 103.

[2] S. meine Notizen und Abbildung im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1833, S. 102. Dort sind auch die Gründe angegeben, welche diese Arbeiten vor das Jahr 1146 hinaufrücken und an denen festzuhalten ich mich noch gegenwärtig genöthigt sehe.

Kunigunde mit Nimben (somit bestimmt nach 1146 gearbeitet); sowie die an dem grossen Portal der Nordseite. —

Zur gediegensten Vollendung erhebt sich ein Cyclus von Sculpturen, welche den östlich sächsischen Gegenden angehören. Sie finden sich in der Kirche von **Wechselburg** und an der goldnen Pforte des Domes von **Freiberg** im Erzgebirge. Meister und Zeit ihrer Anfertigung sind, wie bei den vorgenannten Arbeiten, unbekannt; ihre Uebereinstimmung, die an ihnen hervortretende, organisch gesetzmässige Entwickelung des künstlerischen Styles deutet aber mit Bestimmtheit, wenn nicht auf die Hand eines und desselben Meisters, so doch auf eine, in sich harmonisch ausgebildete Schule; ihre ganze Eigenthümlichkeit, der Styl der Architekturen, mit denen sie in unmittelbarer Verbindung stehen, lässt die Zeit am Schlusse der romanischen Periode, somit entweder das Ende des zwölften oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, die früheren Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts erkennen. Es ist die Grundlage des byzantinischen Styles, die auch an diesen Arbeiten ersichtlich wird. Damit aber verbindet sich ein frisches, klares Lebensgefühl, welches alles Einseitige, alles äusserlich Conventionelle und Willkührliche dieses Styles verbannt, wohl aber die grossartigen und feierlichen Grundmotive desselben mit erneuter Kraft und Frische auffassen und zu einer hohen Schönheit ausbilden lehrt. Wie diese Grundmotive auf der classischen Kunst beruhen, so führt ihre neue Belebung auch auf Formen, welche der Antike völlig verwandt erscheinen, zum Theil in einer Weise, dass man unmittelbare Studien nach den Werken der letzteren voraussetzen möchte; obschon es, nach dem heutigen Standpunkte unsrer historischen Kenntnisse, vorerst noch gerathen sein dürfte, auf solche Annahme kein zu entschiedenes Gewicht zu legen. Denn auf der andern Seite ist der Sinn und Geist, der sich in diesen Gestalten ausspricht, doch wesentlich verschieden von denen des classischen Alterthums; es ist vielmehr zugleich, bei aller Hoheit, eine Innigkeit, eine hingebende Milde darin, die nur aus dem eigensten künstlerischen Gefühle hervorgehen konnte und die vor Allem als das eigenthümliche Element christlicher Kunst bezeichnet werden muss. — Das frühste der in Rede stehenden Werke ist die **Kanzel** in der Kirche zu **Wechselburg**, ein Bau nach der Art der alten Ambonen, oberwärts mit Reliefsculpturen geschmückt: der thronende Erlöser in der Mitte, mit den Symbolen der Evangelisten umgeben, Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts, zu seinen Seiten; dann das Opfer Isaac's und das Wunder der ehernen Schlange, als Symbole des Opfertodes Christi und der

Erlösung; unter dem einen dieser Bilder die Halbfiguren von Abel und Cain, welche das irdische Opfer darbringen. In diesen Werken tritt, bei der Darstellung einfacher, aber sehr durchgebildeter Schönheit, jene Verwandtschaft mit der Antike aufs Bedeutsamste hervor, vorzüglich an der Gestalt des Erlösers und den Halbfiguren von Abel und Cain; aber ungleich weniger absichtlich und einseitig, als etwa in den Werken des jüngeren italienischen Meisters Nicola Pisano. Die Ausführung ist trotz des rohen Materiales (Sandstein) höchst vollendet. Das Ganze war ursprünglich, wie auch die folgenden Werke, mit farbiger Bemalung versehen. — Jünger ist die goldne Pforte zu Freiberg. Innerhalb der reichen Architektur entwickelt sich hier eine vielgestaltige Composition voll tiefsinnigen Inhaltes, die Bedeutung des christlichen Glaubens für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entfaltend. Freie Statuen stehen zwischen den Säulen des Portales; in ihnen erkennt man Gestalten des alten Bundes, welche zugleich die Verkünder des neuen sind. In dem Halbrund über der Thüröffnung ist die Anbetung der Könige dargestellt, die Madonna in feierlicher Würde in der Mitte sitzend — die Repräsentantin der Kirche, der die irdische Welt sich beugt. In den Bogenwölbungen umher verschiedene Reihen andrer Figuren: eine eigenthümliche Darstellung der Dreieinigkeit, Engel, Apostel und andre Zeugen des neuen Bundes; in dem äussersten Bogenrande auferstehende Todte, oder vielmehr, wie ihre ganze Auffassung andeutet, auferstehende Selige, die somit die Zukunft der Gläubigen vergegenwärtigen. So reich die Erfindung im Ganzen ist, eben so lebendig ist alles Einzelne gefühlt und bewegt, Alles durchaus frei und voller Anmuth, Alles im weichsten und edelsten Schwunge der Linien gebildet. Besonders die Anbetung der Könige ist durch die vollendete Zartheit der Ausführung ausgezeichnet; bei den Auferstehenden ist die Kenntniss des Nackten und die Mannigfaltigkeit der Stellungen im höchsten Grade überraschend. — Das dritte Werk ist der Altar zu Wechselburg, ein eigenthümlicher Bau im spätromanischen Style, unterwärts mit einigen Reliefgestalten, Figuren des alten Testaments, oberwärts mit den colossalen Statuen des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes versehen. Hier wird der Styl noch freier und weicher geschwungen, als an den Freiberger Arbeiten, doch sind die Gestalten minder kühn entworfen und minder sorgfältig behandelt; einzelne Figuren sind auch schon Wiederholungen von denen der goldnen Pforte. Uebrigens hat die, zumeist wohlerhaltene Bemalung gerade hier vorzüglichen Werth. — Als das jüngste Werk endlich erscheint ein Grabstein in der Wechselburger Kirche,

welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (gest. 1190) und seiner Gemahlin enthält. Die Gestalten sind höchst kräftig und lebenvoll, mit stark geschwungenen Gewändern, hervorgearbeitet, der Styl vollkommen unabhängig von der älteren Tradition.

Zu bemerken ist, dass der Styl in diesen sämmtlichen Werken von der Grundlage des byzantinischen, aus welchem er sich doch entwickelt hat, mehr und mehr abweicht und sich im gleichen Maasse bereits den Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles annähert, am Deutlichsten, wie eben bemerkt, in der letztgenannten Arbeit.[1]

§. 3. Die italienische Sculptur der romanischen Periode.

a) Metallarbeiten.

Die italienische Sculptur der romanischen Periode erscheint bis zum Beginn des zwölften Jahrhunderts ohne alle Selbständigkeit. Die Schmuckarbeiten, deren man zur Ausstattung der Kirche bedurfte, wurden vorzugsweise in Constantinopel gearbeitet. Solcher Art ist z. B. die goldne Tafel über dem Hauptaltar von S. Marco in Venedig, mit getriebener Arbeit und mit Schmelzwerk, Edelsteinen und dergl. geschmückt, deren Fertigung man im J. 976 in Constantinopel bestellt hatte. Solcher Art waren die (seit dem Brande von 1823 verschwundenen) Bronzethüren von S. Paolo bei Rom, deren Darstellungen eingegraben und mit Silber- oder Goldfäden, sowie mit Schmelzwerk ausgefüllt und die im J. 1070 durch „Stauracius den Giesser," wie die Inschrift besagte, in Constantinopel gefertigt waren.[2] So die ähnlich gearbeiteten Thüren in dem Heiligthum auf dem Berge Gargano (Königr. Neapel, Provinz Capitanata) und die in S. Marco zu Venedig, welche sich zur rechten Seite des Haupteinganges in die Kirche befinden; die letzteren sollen sogar unmittelbar von der Sophienkirche zu Constantinopel herstammen.

Diesen Arbeiten ist zunächst noch eine beträchtliche Anzahl andrer Bronzethüren, aus dem eilften und zwölften Jahrhundert, anzuschliessen, die sich an solchen Orten Italiens finden, wo die Einflüsse byzantinischer Cultur vorherrschend waren, so dass auch bei ihnen Theils die Beschaffung im Auslande, theils durch byzantinisch gebildete Künstler vorausgesetzt werden mag. Von den meisten derselben haben wir übrigens bis jezt keine nähere Kunde;

[1] Vgl. über die genannten Werke Puttrich, Denkm. der Bauk. d. Mittelalters in Sachsen, I, Lief. 1—3. — Ausserdem war mir, für die obigen Bemerkungen, zur näheren Bestimmung des Urtheils, noch ein ungedruckter Aufsatz von Hrn. Hofrath von Schorn mitgetheilt worden.

[2] d'Agincourt, Sculptur, T. 13—20.

einige sind nur mit Ornamenten, ohne figürliche Darstellung, geschmückt. Dahin gehört die Hauptthür von S. Marco zu Venedig, ganz im byzantinischen Style, doch mit lateinischen Inschriften. Dahin ferner in Unter-Italien und Sicilien: die der Kathedrale von Amalfi (1062); die von S. Salvatore zu Atrani (1087); die der Kathedrale von Salerno, der letztgenannten ungefähr gleichzeitig; die von Canosa, aus dem zwölften Jahrhundert; die der Kathedrale von Troja (ihrer zwei, vom J. 1119 und von 1127); die der Schlosskapelle von Palermo; die der Kathedrale von Benevent (die Kirche S. Bartolommeo, ebendaselbst, besass früher Bronzethüren vom J. 1150); die von Ravello; die von Trani (ihrer zwei, die eine mit dem Datum 1176, die andere mit dem Namen des Verfertigers, Barisanus).[1] U. a. m.

Die Kathedrale von Monreale auf Sicilien hat zwei Bronzethüren, von denen die eine, inschriftlich, von dem ebengenannten Barisanus herrührt und in achtundzwanzig Feldern Relief-Gestalten von Aposteln und Heiligen enthält, die sich schon durch eine gewisse Würde auszeichnen.[2] Die andre ist von dem Pisaner Bonannus im J. 1186 gefertigt; über den Kunstwerth der letzteren liegt keine nähere Kunde vor.[3] — Derselbe Bonannus hatte im J. 1180 eine Bronzethür für das Hauptportal des Domes von Pisa gegossen, die am Ende des sechszehnten Jahrhunderts unterging. Man schreibt ihm die Fertigung noch einer andern zu, die sich an einer Seitenthür desselben Domes befindet; in den Reliefdarstellungen der letzteren ist übrigens noch kein Schritt zu künstlerischer Entwickelung wahrzunehmen. — Noch roher und unförmlicher sind die Bronzereliefs am Portal von S. Zenone zu Verona, über deren Alter indess nichts bekannt ist. — Dagegen ist die Bronzethür im Baptisterium des Laterans zu Rom, welche in eine der Seitenkapellen führt, sehr beachtenswerth, obgleich sie, ausser der gravirten Darstellung von Architekturen, nur eine einzelne Reliefligur, diese aber in sehr würdiger Fassung, enthält. Doch rührt dies Werk, der Inschrift zufolge, bereits aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, vom J. 1203, her; als Verfertiger nennen sich die Brüder Hubertus und Petrus aus Piacenza.[4]

[1] Vgl. die Uebersicht dieser Arbeiten bei Serradifalco, *del duomo di Monreale*, p. 62, no. 22.

[2] Serradifalco, T. XII.

[3] Die Abbildung bei Serradifalco, T. IV. ist schlecht und giebt keine Anschauung.

[4] d'Agincourt, Sculptur, T. 21. no. 7. — Vgl. v. Rumohr, Ital. Forsch. I, S. 267.

Als Goldschmiede-Arbeit des zwölften Jahrhunderts ist die silberne Altarbekleidung im Dome von Città di Castello zu nennen, welche um das J. 1143 gefertigt ward. Sie zeigt eine ziemlich trockne Nachahmung byzantinischer Darstellungsweise.[1] Derselben Periode scheint auch die, bereits früher erwähnte Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand anzugehören.[2]

b) Stein-Sculptur.

Die Steinsculptur[3] tritt in Italien seit dem Schlusse des eilften Jahrhunderts mit einem gewissen Anspruch auf Geltung auf, sofern nemlich die Arbeiter häufig ihre Namen, zum Theil auch allerlei preisende Beiwörter neben ihre Werke gesetzt haben. Doch werden die Erwartungen, die ein solches Verfahren hervorzurufen geeignet ist, durch die Anschauung dieser Werke nur wenig erfüllt; bei weitem die Mehrzahl der letzteren erhebt sich, die ganze Periode des zwölften Jahrhunderts hindurch, nur wenig über den Standpunkt einer rohen Barbarei. Es ist wohl charakteristisch für italienische und für deutsche Kunst, dass jene von früh an darauf Bedacht nimmt, den Ruhm sicher zu stellen, dessen der Meister theilhaftig zu sein wünschte, während diese sich still in das Werk versenkt und den Geist statt des Buchstabs sprechen lässt. Aber der Buchstab ist den Augen der Menschen verständlicher als der Geist; und wir Deutsche selbst haben bis auf diese Stunde die grossen Meister unserer Heimath fast unbeachtet gelassen, und wir haben die Italiener vielfach studirt und bewundert, auch da, wo sie tief unter jenen stehen und wo sie das Licht, das ihnen leuchtete, nur vom Norden her empfingen.

Zunächst sind, in der genannten Periode, einige Künstler zu besprechen, welche in der Lombardei thätig waren. Hier nennt sich, als einer der ersten, ein gewisser Guillelmus (Wilhelm), der im J. 1099 Reliefdarstellungen am Dome von Modena, zumeist Scenen der Schöpfungsgeschichte, fertigte, ängstlich plumpe und unerfreuliche Werke, die nicht einmal diejenige Bestimmtheit haben, welche das (obschon starre) Gesetz des byzantinischen Styles veranlasst. Etwas später erscheint derselbe Arbeiter an der Façade von S. Zenone zu Verona, wo die Sculpturen zur linken Seite des Einganges, Scenen des neuen Testaments, von seiner Hand herrühren. Die Sculpturen zur rechten Seite, Scenen der

[1] d'Agincourt, a. a. O., no. 13.

[2] Vgl. oben S. 382, Anm. 1.

[3] Vgl. besonders Fr. K., Anfänge der ital. Kunst, im Schornschen Kunstblatt, 1826, no. 73—80. — v. Rumohr, ital. Forschungen I. S. 250, ff.

Schöpfungsgeschichte, sowie die über dem Portal, welche den heil. Zeno und andre Gegenstände enthalten, rühren von einem gewissen Nicolaus her; diese Arbeiten zeichnen sich durch den ersten Beginn für Naturbeobachtung und durch eine, wenn auch mässige Aufnahme byzantinischer Motive vor jenen aus.[1] Im Jahr 1135 sind von eben diesem Nicolaus (jetzt Nicolo da Ficarolo genannt) die Sculpturen an der Façade des Domes von Ferrara gearbeitet, eine Darstellung des Weltgerichtes, Scenen der Passion Christi, u. dergl., in denen wiederum ein wenig mehr Leben, Gedanke und Geschicklichkeit ersichtlich wird.[2] — Beträchtlich jünger, als die ebengenannten, und von höherer Bedeutung ist Benedetto Antelami, der zu Parma arbeitete. Im dortigen Dome findet sich von seiner Hand eine Reliefdarstellung der Kreuzigung, zum Theil symbolisch behandelt, vom J. 1178, die sich durch verständige Composition, durch Empfindung und selbst durch Geschmack auszeichnet, obgleich namentlich das Nackte noch sehr mangelhaft erscheint. Andre Arbeiten desselben Künstlers, vom J. 1180, sieht man am Baptisterium.

Sodann machen sich in Toscana verschiedene Bildhauer bemerklich.[3] Unter diesen dürfte die Aufführung der folgenden genügen. Zunächst ein gewisser Robertus, von dem im J. 1151 der Taufbrunnen von S. Frediano in Lucca mit (für jetzt noch unverständlichen) Vorstellungen versehen wurde, die, roh und unförmlich, doch ein gewisses Stylgefühl nach Art der Byzantiner erkennen lassen. Sodann Gruamons, der um 1166 zu Pistoja arbeitete; von ihm rührt die Sculptur an dem Architrav der dortigen Kirche S. Andrea (Anbetung der Könige)[4] und an dem Architrav der Seitenthür von S. Giovanni Fuorcivitas (Abendmahl) her, auch diese Arbeiten wenigstens durch den Sinn für Raumeintheilung bemerkenswerth. Dagegen sind die späteren Arbeiten eines gewissen Biduinus, an der Façade der Kirche von Casciano, unfern von Pisa, und an S. Salvatore zu Lucca, in die Zeit um 1180 fallend, wiederum gänzlich barbarisch und styllos. — Im Gegensatz gegen diese aber lassen einen wirklich beginnenden Aufschwung der Kunst die Sculpturen an den Portalen des Baptisteriums von Pisa, besonders die an der östlichen Thür, erkennen, die, ob auch noch ohne sonderliche Durchbildung, doch Sinn für angemessene

[1] Abbildungen bei *Orti Manara, dell' ant. basilica di S. Zenone maggiore in Verona.*

[2] Ueber die vorgenannten Werke vgl. Gaye, im Kunstblatt, 1826, no. 77.

[3] E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 8, ff.

[4] d'Agincourt, Sc., T. 27, no. 1.

Verhältnisse, für Bewegung und Anordnung verrathen. So auch die Reliefdarstellungen an einer Kanzel in der Kirche S. Leonardo bei Florenz (früher in der dortigen Kirche S. Piero Scheraggio). —

Was indess an den italienischen Sculpturen vom Ende des zwölften Jahrhunderts und etwa vom Anfange des folgenden näherer Beachtung werth erscheint, steht gleichwohl noch auf einer beträchtlich niedrigen Stufe. Wie ein leuchtendes Meteor schwingt sich über diese Stufe das Genie eines jüngeren Meisters empor, dessen Werke wiederum zu den bedeutendsten Erscheinungen gehören, welche die Kunstgeschichte kennt. Dies ist Nicola Pisano, der um das Jahr 1200 geboren ward und bis in die sechsziger Jahre des dreizehnten Jahrhunderts hinab in erfolgreicher Thätigkeit blieb.[1] Seine Erscheinung, inmitten eines, noch fast gänzlich unentwickelten Zustandes der Kunst, gleicht einem Wunder, und wir vermochten dieselbe seither auch nicht wohl anders zu betrachten; aber das Wunder hat sich gelöst und hat sich dem Gange organischer Entwickelung gefügt, seit wir jenen Aufschwung der deutschen Kunst und die glänzende Entfaltung desselben in den Werken von Wechselburg und Freiberg, die jedenfalls vor die Blüthezeit des Nicola Pisano fallen, kennen gelernt haben. Gewiss war es eine Einwirkung von Seiten jener sächsichen Schule, welche den italienischen Meister zu seiner Ausbildung förderte und ihn auf diejenige Richtung hinwies, welcher er seinen eigenthümlichen Ruhm verdanken sollte. Urkunden liegen uns darüber zwar nicht vor, aber das gegenseitige Verhältniss der Werke spricht deutlich genug. Auch wissen wir, dass zu jener Zeit (wie auch im vierzehnten Jahrhundert und noch später) deutsche Meister häufig in Italien arbeiteten; freilich sagt der Altmeister der italienischen Kunstgeschichte, Vasari, wohlmeinenden Sinnes, sie hätten dies gethan, nicht schnöden Gewinnes halber, vielmehr um in der Kunst etwas zu lernen; wir indess werden sagen dürfen: sie thaten es, weil man ihre Arbeit wohl zu schätzen wusste, und sie brachten die höhere Ausbildung in der Kunst mit sich, die sie daheim gelernt hatten.

Einen näheren Vergleich zwischen den Werken des Nicola Pisano und denen jener sächsischen Meister können wir für jetzt noch nicht durchführen;[2] wohl aber erkennen wir in dem Allgemeinen

[1] E. Förster, Beiträge etc., S. 1, ff. — Einzelne Abbildungen bei d'Agincourt, Sc., T. 22, no. 7—9; *Cicognara, Storia della scultura, I, t. 8—16.*

[2] Die Anbetung der Könige an der goldnen Pforte zu Freiberg und die Darstellung desselben Gegenstandes an Nicola's Kanzel zu Pisa scheinen in einigen beachtenswerthen Motiven übereinzustimmen, obschon der räumliche Einfluss verschieden ist, auch das erstere Werk, durch seinen

der Auffassung und Behandlung, in der Grossheit des Charakters, der die erhabenen, aus dem christlichen Alterthum überlieferten Elemente neu zu beleben und auszubilden trieb und der in solcher Art eine eigenthümliche Annäherung an das Gebiet der Antike hervorbrachte, die verwandte Richtung. Vornehmlich sind es die Sculpturen des Altares von Wechselburg, welche diese Verwandtschaft bezeugen. Aber während bei den deutschen Meistern Inhalt und Form im schönsten Gleichgewichte blieben, fasste der Italiener, nicht ohne Einseitigkeit, die Durchbildung der Form als den Hauptpunkt seiner künstlerischen Bestrebungen ins Auge. Darin brachte er es allerdings, schon äusserlich durch das edlere Material des Marmors begünstigt, zu einer merkwürdigen Vollendung; wenigstens sind es, in den meisten Fällen, nur untergeordnete Einzelheiten, die in seinen Werken noch auf die befangnere Entwickelungsperiode der Kunst zurückdeuten. Und während bei den Deutschen die Annäherung an die Antike keusch und fast unbewusst, nur als die Blüthe, die mit innerer Nothwendigkeit aus der Gesammtheit ihres Strebens hervorgehen musste, erscheint, so wandte sich Nicola Pisano mit voller Absicht und Entschiedenheit dem Studium der Antike zu, welche seinem Streben das gediegenste Vorbild zu geben schien. Sein Auge ward so erfüllt von dem Wunderglanze des Alterthums, dass er die Bedeutung der Aufgaben, welche seine eigne Zeit erforderte, gänzlich vergass; die Gestalten, welche die Religion der Versöhnung und der Verklärung des Irdischen feiern sollten, erhielten unter seiner Hand ein Gepräge, das sie den Göttern und den Heroen der alten Welt gleich machte; gleich diesen haben sie in sich ihr Genüge und ihre Befriedigung, und es ist wenigstens eine sehr seltne Ausnahme, wenn in ihnen jener Zug einer innerlichen Hingebung, eines sehnenden Gemüthes bemerklich wird.

Nur das einzige Jugendwerk des Nicola Pisano, welches uns bekannt ist, trägt noch das Gepräge der eigentlich christlichen Kunst. Dies ist ein Relief der Abnahme vom Kreuz, an der Vorderseite des Domes von Lucca, im Halbrund über der linken Eingangsthür, gearbeitet im J. 1233. Noch mannigfach schwer, auch befangen im Einzelnen der Form, zeichnet sich dasselbe durch die Tiefe der Empfindung und ebenso bereits durch die Grossartigkeit

zugleich symbolischen Inhalt, eine eigenthümliche Auffassung gebot. Zu bemerken ist, dass bei diesem ein Engel mit einem Stabe in der Hand zur Seite der Madonna steht und dass derselbe ähnlich bei Nicola Pisano wiederkehrt, obgleich hier nur eine historisch-dramatische Scene beabsichtigt war. Man hat den Engel hier als eine Personification des Sternes, der die Könige leitete, erklärt.

des Sinnes aus. — In seiner ganzen Eigenthümlichkeit und in deren bedeutsamster Entfaltung erscheint dagegen der Meister an den Sculpturen der Kanzel im Baptisterium von Pisa, vollendet 1260. Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst. Ueber den Säulen und Bögen sind zunächst eine Reihe allegorischer Gestalten, sowie Propheten und Evangelisten dargestellt; die Hauptarbeiten sind die Reliefs an der Brüstung: Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht. — Jünger ist eine zweite Kanzel, im Dome von Siena, deren Fertigung Nicola im J. 1266 übernommen hatte und die er mit Hülfe seiner Gesellen Arnolfo und Lapo, sowie seines Sohnes Giovanni (die in ihrer selbständigen Ausbildung der folgenden Periode der Kunst angehören) ausführte. Sie hat eine ähnliche Anordnung, wie die von Pisa, doch ist sie reicher an Darstellungen und in deren Composition zum Theil minder einfach. In den allegorischen Figuren erkennt man vorzugsweise die eigne Hand des Meisters, die hier zu noch höherer Vollendung strebt; in den Reliefs der Brüstung tritt ersichtlich die Beihülfe seiner Schüler hervor und, ohne Zweifel durch diese veranlasst, eine gewisse Hinneigung zum germanischen Styl. — Ein ähnliches Verhältniss giebt sich an den Sculpturen zu erkennen, welche den Sarkophag des h. Dominicus in der Kirche S. Domenico zu Bologna schmücken (d. h. an denen, welche nicht in jüngerer Zeit hinzugefügt sind). Früher galt dies Werk als eine der ersten Jugendarbeiten des Nicola. Das völlig Unstatthafte solcher Annahme hat neuerlich Veranlassung gegeben, ihm dasselbe ganz abzusprechen; von andrer Seite ist dagegen die Meinung aufgestellt worden, dass es seiner späteren Thätigkeit angehöre und zwischen die beiden Kanzeln von Pisa und Siena falle.[1]

Die Richtung des Nicola Pisano beruhte zu sehr in seiner persönlichen Eigenthümlichkeit und stand zu sehr im Widerspruch gegen die Interessen, welche die Geister jener Zeit erfüllten, als dass sie — abgesehen freilich von der allgemeinen technischen Ausbildung, die durch ihn in die italienische Sculptur eingeführt war, — eine sonderliche Nachfolge hätte gewinnen können. Seine namhaften Schüler wandten sich von dieser Richtung ab. Nur ein Werk ist anzuführen, welches eine weitere Nachahmung seines Styles erkennen lässt; dies sind die Sculpturen einer Kanzel in S. Giovanni Evangelista (Fuorcivitas) zu Pistoja, von einem deutschen Bildhauer, dessen Name unbekannt ist, gefertigt.[2]

[1] Gaye, im Schornschen Kunstblatt, 1839, no. 22.

[2] Cicognara, I, T. 39.

§. 4. Die nordische, vornehmlich deutsche Malerei der romanischen Periode.

Der Entwickelungsgang der Malerei in der Zeit des romanischen Styles legt sich uns besonders in den Miniaturbildern der Handschriften deutlich dar. Diese lassen uns eine sehr umfassende Thätigkeit erkennen, zunächst vornehmlich in Deutschland, dann auch in Frankreich und den Niederlanden. [1]

Die frühere Zeit des zehnten Jahrhunderts erscheint uns auch in diesen Arbeiten noch als der unmittelbare Uebergang aus der Periode der altchristlichen Kunst; die Arbeiten, welche dieser Zeit angehören, tragen in der Hauptsache noch das Gepräge des karolingischen Zeitalters. Anders aber wird es in den späteren Jahren des zehnten Jahrhunderts, in denen sich, besonders in Deutschland, eine eigenthümliche Entwickelung unter byzantinischem Einflusse hervorbildet. Das Conventionelle der byzantinischen Kunst, zugleich aber auch die ihr eigne feine Technik, die lebhaft wechselnde Färbung, die Anwendung goldner Zierden u. drgl. werden mit Wohlgefallen aufgenommen und nachgeahmt; im Verhältniss gegen die steigende Barbarisirung, welche man in den späteren Arbeiten des karolingischen Styles wahrnimmt, sind diese Elemente nicht als ungünstige zu bezeichnen. Unter den Werken solcher Art sind namentlich mehrere Evangelienhandschriften anzuführen, welche auf Veranlassung Kaiser Otto's II. gefertigt wurden: eine, aus dem Kloster Epternach stammend, in der Bibliothek von Gotha, eine zweite in der von Trier, eine dritte zu Paris. Doch begnügte man sich nicht mit trockner Nachahmung dessen, was man etwa in byzantinischen Mustern vorgefunden. Im Gegentheil wird in diesen Bildern bald ein lebendiger Geist sichtbar, der zur Erscheinung ringt und der in solchem Streben mancherlei eigenthümliche Darstellungen zu Tage fördert. Die Symbolik des christlichen Alterthums, wie dieselbe durch die Byzantiner überliefert ward, gab Anlass zu vielgestaltigen Compositionen, welche dem erwachten, ob auch noch unstät umherschweifenden Gedanken zum Ausdruck dienen sollten; die phantastische Sinnesrichtung leitete besonders auf die räthselhaften Bilder der Apokalypse, die man jetzt mit besondrer Liebhaberei zu bestimmten Formeln ausprägte. Das erregte Gefühl trieb zu mancherlei hastiger, schroffer, seltsamer Geberde und Bewegung, welche die conventionelle, überlieferte Form zu einer lebenvollen umgestalten sollte. Freilich aber lag gerade in diesem letzteren Verhältniss ein fast unauflösbarer Zwiespalt, und

[1] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 261, ff; und mein Handb. der Gesch. der Malerei etc. II, S. 7, ff.

so darf es nicht befremden, wenn daraus häufig ein abenteuerlich verzwicktes und verkrüppeltes Wesen hervorging. Während so die Form an sich aufs Neue entartete, entwickelte sich jedoch in der Färbung ein ganz eigenthümlicher Schönheitssinn; die Gründe dieser Malereien, in zart gebrochenen Regenbogenfarben wechselnd, die Farben der figürlichen Darstellung, mit solcher Einrichtung harmonisch übereinstimmend, umfangen das Auge zuweilen mit einem fast phantasmagorischen Reiz. In solcher Art sind die bedeutendsten deutschen Miniaturen des eilften Jahrhunderts gearbeitet, namentlich die in denjenigen Handschriften, welche, aus dem Domschatze von Bamberg stammend, gegenwärtig in der Hofbibliothek von München bewahrt werden.

Neben dies, auf eigne Weise umgebildete byzantinische Element tritt ein andres, in welchem man die urthümlich germanische Gefühlsweise erkennen darf. Es ist jene mehr ornamentistisch strenge und mehr in scharfen Umrissen zeichnende als malerisch ausführende Behandlungsweise, als deren erste Beispiele die, schon früher besprochenen, Miniaturen der angelsächsischen Manuscripte zu bezeichnen sind.[1] Diese Gattung bildnerischer Darstellung war allerdings schematisch wie die byzantinische; aber sie war aus dem ersten, selbständig erwachenden Kunstgefühle hervorgegangen, welches nur nach bestimmter Umgränzung der Form rang, während der byzantinische Schematismus auf dem völlig entgegengesetzten Punkte, eines absterbenden und erstarrenden Gefühles, stand. Jene hatte das Streben nach weiterer Entwickelung in sich, und sie musste somit auf eine entschiedene, sichre, feste Darstellung der Form günstig einwirken. Durch ihren Einfluss sehen wir denn auch die eben besprochenen Verkrüppelungen sich allmählig wieder mindern und, vornehmlich in den früheren Zeiten des zwölften Jahrhunderts, eine grössere Strenge und Klarheit der Darstellung sich entwickeln. Theils herrscht hiebei eine mehr malerische Behandlungsweise nach Art der Byzantiner, theils eine mehr zeichnende vor. Das ornamentistische Streben zeigt sich ebenfalls von Bedeutung, namentlich in den grossen, buntverzierten Anfangsbuchstaben, die häufig Figürliches und Ornament in sinnreicher Verschlingung enthalten.

Doch war die Form an sich, bis zu der ebengenannten Periode, mehr nur ein Sinnbild, nur eine Hieroglyphe für den Gedanken, als dessen unmittelbarer Ausdruck gewesen. Erst im späteren Verlauf des zwölften Jahrhunderts zeigt sich in den Miniaturen der

[1] Vgl. oben S. 390. 391.

Sinn für die Erscheinungen des Lebens aufgethan und das Bestreben, auf das Vorbild der Natur mit einem gewissen Bewusstsein einzugehen. So gewinnen auch hier die altüberlieferten Typen allmählig das Gepräge einer freieren Würde; der Gedanke entwickelt sich klarer und verständlicher; das Gefühl, besonders das leidenschaftlich bewegte, tritt anschaulich und ergreifend hervor. In all diesen Beziehungen bildet die nationale Poesie, die von jener Zeit ab sich reich und lebenvoll entwickelte, ein wichtiges Förderungsmittel. Auch ihre Erzeugnisse, schriftlich aufgefasst, wurden mit Bildern versehen, welche sich somit dem Leben und seinen mannigfach wechselnden Verhältnissen energischer anschliessen mussten und nicht wohl umhin konnten, der dichterischen Stimmung, ob zum Theil auch nothgedrungen, zu folgen. Gerade diese Bilder sind häufig nur wenig ausgeführt (oft nur gezeichnet); dennoch sind auch sie sehr bemerkenswerthe Zeugnisse für den Aufschwung der Kunst am Schlusse der romanischen Periode. Einige Beispiele dieser Art, aus der späteren Zeit des zwölften und vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, mögen hier genügen. Zunächst der sogenannte „Hortus Deliciarum“ in der Bibliothek zu Strassburg, dessen Malereien durch mancherlei eigenthümliche Symbolik und Beobachtung des Lebens, so wie im Einzelnen durch eine gewisse Grossheit der Gestaltung anziehen. Sodann verschiedene, aus Baiern stammende Werke: die Handschrift der Eneidt des Heinrich von Veldeck, in der Bibliothek von Berlin, unausgebildet in den Gestalten, dennoch durch sorgliche Aufmerksamkeit auf den gesammten Verkehr des Lebens und durch lebhaft charaktervolle Bewegungen beachtenswerth. — Das Gedicht des Werinher von Tegernsee vom Leben der Maria, gleichfalls in der Berliner Bibliothek, in einzelnen Darstellungen durch naive Anmuth, in andern durch grossartiges Pathos ausgezeichnet; — die Handschriften des Conrad von Scheyern (Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), mit flüchtigeren, doch ebenfalls nicht ohne grossartigen Sinn gefertigten Zeichnungen in der Bibliothek von München. — Diesen gegenüber ein Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200), in der k. Privatbibliothek zu Stuttgart, dessen Bilder sorgfältig, mehr nach byzantinischer Weise gearbeitet sind, die aber in solcher Richtung im Einzelnen einen merkwürdigen Sinn für idealschöne Form verrathen.

Die Wandmalerei ward während der in Rede stehenden Periode in Deutschland nicht minder fleissig geübt als die Büchermalerei. So liess z. B. schon König Heinrich I. in seinem Palaste

zu Merseburg den Sieg, den er über die Ungarn erfochten hatte, bildlich darstellen. Auch an anderweitigen Kunden über Werke der Art fehlt es nicht; mancherlei Uebetreste oder sonstige schwache Spuren an den Wänden und Decken der Kirchen jener Zeit bezeugen es, neben den schriftlichen Nachrichten, dass die heiligen Gebäude reichlich durch solche Werke geschmückt wurden. Zumeist indess ist die weisse Mauertünche, mit der ein jüngeres, rationelles Zeitalter diese Räume ausgestattet hat, den alten Arbeiten nur allzu verderblich gewesen; während wir für den grossartig bedeutsamen Aufschwung der deutschen Sculptur schon gegenwärtig eine Reihenfolge von Werken nennen können, ist uns dies für die Wandmalerei versagt, obgleich mit Zuversicht anzunehmen ist, dass sie jener nicht wird nachgestanden haben und dass uns noch manche werthvolle Entdeckungen (vielleicht unter jener Tünche) bevorstehen dürften. Als Arbeiten höherer Bedeutung kann ich für jetzt nur die Malereien an der einen Queerwand des jüngeren, westlichen Chores im Dome zu Bamberg (des Peterschores) anführen, die, gleich diesem Theile des Gebäudes, ohne Zweifel aus der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts herrühren. Sie stellen einzelne Heilige in sehr würdiger Fassung der Gestalten vor; auch sie sind erst in jüngster Zeit von der Mauertünche, die sie bedeckt hatte, befreit worden. — An Tafelgemälden deutscher Kunst ist für jene Zeit bis jetzt ebenfalls nur wenig, und nicht sonderlich Namhaftes, bekannt geworden.

Teppiche mit gestickten oder gewirkten bildlichen Darstellungen, als Schmuck der Schlösser und mehr noch der Kirchen, waren vielfach verbreitet. Der zahlreichen Arbeiten solcher Art, welche der Mainzer Dom enthielt, ist bereits gedacht worden. Einige interessante Werke sind unsrer Anschauung aufbehalten. Zu diesen gehört, als eins der frühsten und merkwürdigsten, ein grosser Fries von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe, auf welchem die Thaten bei der Eroberung Englands durch den Herzog Wilhelm von der Normandie in gestickten Bildern dargestellt sind. Die Arbeit wurde durch Wilhelms Gemahlin, Mathilde, am Ende des eilften Jahrhunderts, oder durch ihre Enkelin, die Kaiserin Mathilde, in der ersten Hälfte des zwölften, gefertigt und befindet sich gegenwärtig in der Kunst- und Alterthumssammlung zu Bayeux.[1] Eigenthümlich interessant durch die Begebenheiten, die sie enthält, und durch ihren Ursprung, steht sie gleichwohl in Betracht des Kunstwerthes auf bedeutend niedriger Stufe. — Gewirkte Teppiche vom

[1] d'Agincourt, Malerei, T. 167.

Schluss des zwölften Jahrhunderts, mit biblischen Vorstellungen, doch ebenfalls von ziemlich rohem Styl, bewahrt man im Dome von Halberstadt; Fragmente von andern, aus derselben Zeit, in der Schlosskirche zu Quedlinburg. Die letzteren sind durch ihre eigenthümlichen Darstellungen (die Hochzeit des Mercur mit der Philologie), sowie im Einzelnen durch den ausgebildeten Adel des Styles sehr beachtenswerth.

Als eine völlig neue Gattung der Kunst tritt in der in Rede stehenden Periode die Kunst der Glasmalerei hervor. Ihre Erfindung gehört, wie es die vollste Wahrscheinlichkeit hat, Deutschland an, vermuthlich Baiern, und fällt, wie es scheint, in die spätere Zeit des zehnten Jahrhunderts. Die ersten Glasgemälde, von denen wir eine Kunde haben, schmückten die Kirche des Klosters Tegernsee, und waren dorthin um den Schluss des zehnten Jahrhunderts gestiftet worden. Deutsche Meister waren es, die im Verlauf der Zeit die Kunst nach den übrigen Ländern verbreiteten. Aus der späteren Zeit des romanischen Styles haben sich verschiedene Arbeiten solcher Art in Deutschland (z. B. im Schiff des Domes von Augsburg), in Frankreich und England erhalten. Sie bestehen aus einfacher Umrisszeichnung, die von colorirten, durchsichtig glänzenden Gläsern ausgefüllt wird. [1]

§. 5. Die italienische Malerei der romanischen Periode.

Noch in höherem Maasse, als die Sculptur, erscheint die Malerei in Italien bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts ohne alle selbständige Bedeutung. Unter den wenigen Arbeiten, die in dieser Periode als ihr wirkliches Eigenthum betrachtet werden dürfen, mag es genügen, hier die rohen Federzeichnungen einer Handschrift aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts anzuführen, welche sich in der Bibliothek des Vaticans zu Rom befindet und das Lobgedicht eines gewissen Donizo auf die bekannte Gräfin Mathilde enthält; [2] sodann das nicht minder rohe Mosaik in der Kirche S. Francesca Romana zu Rom.

Die wichtigeren Werke der Malerei, die uns in dieser Zeit begegnen, gehören wiederum denjenigen Gegenden an, in denen byzantinische Cultur vorherrschte; sie sind augenscheinlich, wenn

[1] Gessert, Geschichte der Glasmalerei. (Die S. 68 angeführten und, nach Fiorillo, dem J. 1188 zugeschriebenen Glasmalereien des Domes zu Goslar sind eine Arbeit moderner Zeit.)

[2] d'Agincourt, Malerei, T. 66.

nicht von byzantinischen Künstlern selbst, so doch durch Schulen, die von solchen gebildet waren, gefertigt. Diese Arbeiten bestehen ziemlich ausschliesslich aus Mosaiken. Eine bedeutende Anzahl derselben findet sich in den normannischen Basiliken Siciliens, namentlich in denen der Kirche S. M. dell' Ammiraglio und der Schlosskapelle zu Palermo, in der Kathedrale von Cefalu und in der Kathedrale von Monreale. Andre im Inneren der Kirche S. Marco zu Venedig.

Unter dem Einfluss dieser, mit völliger Entschiedenheit das Gepräge des byzantinischen Styles tragenden Werke entwickelt sich sodann die erste beachtenswerthe Regung der italienischen Malerei am Schlusse des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts.[1] Dies geben zunächst wiederum verschiedene Mosaikarbeiten zu erkennen, die den byzantinischen Typus theils in einer gewissen eigenthümlichen Würde auffassen, theils, von demselben ausgehend, zugleich mehr bewusste Aeusserungen des Lebens entfalten. Dahin gehören z. B. die Mosaiken, welche die Gewölbe und Lünetten des um die Kirche S. Marco zu Venedig umherlaufenden Umganges schmücken, Scenen aus den ersten Büchern des alten Testaments darstellend. Ebenso das grosse Mosaik des Domes von Torcello bei Venedig, die Auferstehung der Todten und das Weltgericht, welches durch die Fülle der Gedanken und durch die Lebendigkeit der Darstellung ausgezeichnet ist. Nicht minder die Mosaiken, verschiedenartige biblische Darstellungen enthaltend, welche das Kuppelgewölbe von S. Giovanni zu Florenz ausfüllen. An einem andern, ebenfalls nicht bedeutungslosen Mosaik, welches die Vorderseite des Domes von Spoleto schmückt, hat der Verfertiger, Solsernus, seinen Namen und das Datum des Jahres 1207 genannt.

Andre Arbeiten derselben Zeit- und Richtung gehören dem Fache der Wandmalerei an. Unter solchen sind, als Werke in ziemlich strengem Style, die in der Kirche S. Piero in Grado bei Pisa, in denen die Geschichten der Apostel Petrus und Paulus dargestellt sind, zu erwähnen. Sodann, als Werke eines bedeutenderen Fortschrittes, die Wandmalereien im Baptisterium von Parma, der Zeit um das J. 1230 angehörig. Ausser den Figuren von Aposteln, Propheten, Heiligen u. dergl. enthalten diese die Geschichte des Täufers Johannes und zeichnen sich durch die mächtige, zwar noch bis zur Uebertreibung durchgeführte

[1] Vgl. mein Handb. der Gesch. d. Mal., II, S. 24, ff. — Einzelne Abbildungen bei d'Agincourt.

Leidenschaftlichkeit der Bewegungen aus. – Andre, übrigens minder bedeutende Wandmalereien, in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (an der Altarnische) schreibt man einem gewissen Giunta von Pisa zu, dessen Namen und die Jahrzahl 1236 ein jetzt verlornes Tafelbild trug. — Als ein merkwürdiges Tafelgemälde, welches die byzantinischen Typen mit einer gewissen eigenthümlichen Würde erfasst, ist ein grosses Madonnenbild in S. Domenico zu Siena zu nennen; der Inschrift zufolge malte dasselbe Guido von Siena im J. 1221. —

Nach solchen Anfängen entwickelte sich in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts ein höherer Aufschwung der italienischen Malerei. Das byzantinische Element erscheint auch in dieser Zeit (während in Deutschland sich das neue Gesetz des germanischen Styles bereits mit Entschiedenheit bemerklich macht) als die charakteristische Grundlage. Aber mit grösserer Wärme und Innigkeit, mit höherer Kraft und tieferem Ernste als ihre Vorgänger streben die Künstler nunmehr, die altüberlieferten Typen zu neuem Leben durchzubilden, sie mit den Anforderungen einer geistig freieren Zeit in Einklang zu bringen. Zugleich konnte es nicht fehlen, dass die hohe Meisterschaft in der Form, welche Nicola Pisano sich angeeignet hatte, nicht auch in ihnen das Bedürfniss einer ähnlichen Vollendung rege gemacht hätte; einzelne Motive lassen es sogar erkennen, dass auch die eigenthümliche Richtung seines Geistes auf sie von Einfluss war. Doch hielten die Maler ungleich entschiedener als der Bildhauer an der, auf jenen altchristlichen Principien beruhenden Grundlage, von welcher sie ausgegangen waren, fest.

Unter diesen ist zuerst der Florentiner Giovanni Cimabue zu nennen, geboren 1240, gestorben bald nach 1300. Das frühste seiner Werke, so viel man von diesen kennt, ein grosses Madonnenbild, welches gegenwärtig in der Akademie zu Florenz bewahrt wird, trägt noch vorherrschend den Charakter der byzantinischen Kunst. Ein zweites Madonnenbild, in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, mit Engeln auf den Seiten und zahlreichen Medaillons, welche die Brustbilder von Heiligen enthalten, auf dem Rande, entfaltet sich zu grösserer Freiheit; die Form wird edler und mehr naturgemäss, die malerische Durchbildung zarter. — Als die bedeutsamsten Werke, die man ihm zuschreibt, sind die grossräumigen Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi (am oberen Theil der Wände des Langschiffes und an den Gewölben dieses Raumes) anzuführen. Sie enthalten auf der einen Seite

Darstellungen aus der Geschichte des alten, auf der andern aus der Geschichte des neuen Testaments; die Handlungen sind hier durchweg mit Geist entwickelt und durch ein grossartiges Pathos belebt, wenn auch noch nicht bis ins Detail durchgebildet. Unter den Gewölbmalereien ist besonders die mittlere zu berücksichtigen, welche die Brustbilder heiliger Personen und blumige Ornamente mit Genien enthält; in den letzteren erkennt man ziemlich entschieden die Beobachtung der Antike.

Jünger, wie es scheint, als Cimabue, ist der Sieneser Duccio di Buoninsegna. Dieser Meister bezeichnet die vollendetste Entfaltung der in Rede stehenden Kunstrichtung; an künstlerischer Kraft ist er nur dem Nicola Pisano zu vergleichen. Sein Hauptwerk, welches sich vollkommen rein auf unsre Zeit erhalten hat, gehört bereits dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts an. Es ist eine, im J. 1311 vollendete Tafel, für den Hauptaltar des Domes von Siena gemalt; sie war auf ihrer Vorderseite und auf ihrer Rückseite mit Gemälden versehen, die man nachmals von einander getrennt und als zwei besondre Tafeln an den Wänden des Domes aufgehängt hat. Die ehemalige Rückseite enthält in einer beträchtlichen Anzahl einzelner Darstellungen Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Ohne das altgeheiligte Gesetz der Kunst zu verlassen, vielmehr durch dasselbe in seinem eigenthümlichsten Wollen genährt und gestärkt, entfaltete der Meister in diesen kleinen Bildern einen Geist, der die höchste majestätische Würde wie die erschütterndste Leidenschaft, den grössten Reichthum des Gedankens, wie die edelste Anmuth der Form und das naive Spiel des Lebens zur Erscheinung zu bringen vermochte. Freilich wurde die Durchbildung des Einzelnen durch den kleinen Maassstab dieser Darstellungen begünstigt, indem dadurch manche Ansprüche, welche ein grossräumiges Werk hervorbringen musste, nothwendig fern gehalten blieben. Die ehemalige Vorderseite enthält grössere Figuren, eine Madonna mit Heiligen. Auch hier ist die Durchbildung, besonders in den Köpfen, sehr beachtenswerth; in den Linien der Gewandung zeigt sich hier bereits eine Hinneigung zum germanischen Styl.

Schliesslich ist noch verschiedener grosser Mosaikarbeiten zu gedenken, welche, gleichzeitig mit der Thätigkeit der ebengenannten Meister, am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden. Auch in diesen Werken treten uns namhafte Künstler entgegen, doch schliessen sich dieselben, theils im Styl, theils in der Gedankenrichtung, wiederum den byzantinischen Vorbildern

mit grösserer Strenge an. Dahin gehören: eine Krönung der Maria im Dome von Florenz und eine Himmelfahrt der Maria im Dome von Pisa, von dem Florentiner Gaddo Gaddi gearbeitet; — die grossen Mosaiken in den Altartribunen von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore zu Rom, beide mit Darstellungen, die eine reichhaltige, aus altchristlichen Elementen hervorgegangene Symbolik enthalten, um 1291 von Jacobus Turriti gefertigt; — die Mosaiken an der alten Façade von S. Maria Maggiore, von Philippus Rusuti, u. a. m.

Vierzehntes Kapitel.

Die Kunst des germanischen Styles.

Allgemeine Bemerkungen.

Die Kunst des romanischen Styles hatte sich um den Schluss des zwölften und im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Vollendung entwickelt; die Ueberlieferungen aus der Zeit des classischen Alterthums hatten sich mit der Anschauungsweise der christlich germanischen Welt zum schönsten Gleichmaasse verschmolzen, und es waren in solcher Art wenigstens einzelne Werke geschaffen, welche wohl geeignet scheinen durften, dem neugestalteten Völkerleben und seinen künstlerischen Bedürfnissen fortan als feste und allgemein gültige Norm zu dienen. Dennoch hatte diese anmuthige Blüthe der Kunst in ihrer Besonderheit keinen Bestand. Es waren Richtungen und Bedürfnisse des Geistes vorhanden, denen jene Mittelstrasse zwischen antiker Abgeschlossenheit und zwischen dem Streben der neuen Zeit nicht zu genügen vermochte; sie waren vielleicht für den Augenblick zurückgehalten, aber um so entschiedener und kräftiger brachen sie alsbald hervor und führten, als den, ihnen angemessenen Ausdruck, einen wesentlich neuen und eigenthümlichen Styl in die Kunst ein. Diese Erscheinung steht im engsten Zusammenhang mit den anderweitigen historischen Verhältnissen; sie beruht auf jener freien und kräftigen Entwickelung des volksthümlichen Sinnes, der, lang im Stillen genährt oder gewaltsam niedergehalten, in derselben Periode sich kräftig und entschieden bethätigte, und durch den ein vielgestaltiges, reiches und mächtiges Bürgerthum ins Leben gerufen ward.

Der neue Styl der Kunst, welcher unmittelbar auf die vollendete Entfaltung des romanischen folgte und zum Theil sogar gleichzeitig mit ihr hervortrat, ist am schicklichsten mit dem Namen des germanischen Styles zu bezeichnen. Zwar gehört derselbe nicht

ausschliesslich den rein-germanischen Nationen an; im Gegentheil sehen wir ihn — doch noch unentwickelt — bei einigen Völkern romanischer Zunge (in Nordfrankreich und England) sogar früher erscheinen, als z. B. in Deutschland. Dennoch erkennen wir entschieden, auch bei diesen Mischvölkern, dass es der Germanismus ist, dem er seine Nahrung verdankt; dass er sich da am Lautersten und Vollendetsten ausbildet, wo der germanische Volksgeist vollkommen rein und im durchgebildeten Bewusstsein seiner Eigenthümlichkeit auftritt; und dass er ein mehr zufälliges und willkührliches Gepräge erhält, wo (wie in Italien und Südfrankreich) der Romanismus vorwiegt.

Wenn übrigens der germanische Styl so eben als ein neuer und eigenthümlicher bezeichnet wurde, so ist dies ferner nicht so zu verstehen, als ob er lauter fremdartige und bis dahin ungekannte Elemente in sich fasse. Er knüpft sich im Gegentheil, was seine Grund-Elemente anbetrifft, wiederum an die Erscheinungen der näheren und ferneren Vergangenheit an; das christliche Alterthum, das romanische Zeitalter, selbst der Islam enthalten bereits die Gedanken und die Formen, welche die Grundlage seiner Entwickelung bilden. Und dies nicht blos in Einzelnheiten, sondern auch in der Fassung des Ganzen, sofern nemlich auf der einen Seite die gesammte romantische Kunst (also auch die des germanischen Styles) zunächst in der christlichen Weltanschauung begründet war, auf der andern Seite der germanische Volksgeist sich bereits bei der Gestaltung der jüngstverflossenen Periode der Kunst thätig gezeigt hatte. Bis jetzt aber war diese Thätigkeit des germanischen Geistes nur eine mehr oder weniger untergeordnete gewesen; er hatte an dem vorgefundenen Stoffe seine Kräfte nur erst zu prüfen und zu bilden vermocht. Nunmehr trat er in völlig freier und entschiedener Kraft hervor, und um so schärfer und bestimmter, als die Neigung zur Antike, die sich in der letzten Zeit des romanischen Styles zeigte, mit seiner Eigenthümlichkeit im entschiedenen Widerspruche stand; mit durchaus selbständigem Sinne fasste er die überlieferten Elemente auf, mit einem neuen und mächtigeren Lebenshauche erfüllte er dieselben; er bildete ein neues Ganze, in dessen Umgrenzung auch die alten Elemente ein neues und eigenthümliches Gepräge gewinnen mussten.

Die Periode des germanischen Styles bezeichnet die reichste und glänzendste Entfaltung der romantischen Kunst. Das christliche Princip der Vergeistigung der irdischen Welt ward von dem Sinn und Gefühl des germanischen Volkslebens mit aller Frische, allem Enthusiasmus eines jugendlichen Bewusstseins aufgefasst,

zugleich aber mit allem Ernst und aller Consequenz einer gereiften Erfahrung zur Erscheinung durchgebildet. In den Werken dieser Periode herrscht durchweg, innerlich und äusserlich — oder vielmehr in dem ungetheilten Zusammenwirken der inneren und äusseren Kräfte, — das Streben nach einem Höheren, Ueberirdischen vor; aber sie gehen dabei mit energischer Umsicht von der festen, irdischen Gestaltung aus, und entwickeln in solcher Doppelbeziehung, anhebend von dem fassbaren und messbaren Grunde des Lebens und ausklingend in Accorde der Sehnsucht, die nur dem ahnungsvollen Gefühle verständlich sind, einen Reichthum, eine organische Fülle der Erscheinung, wie dergleichen keine frühere Zeit gekannt hatte. Die Periode des germanischen Styles bildet den vollendeten Gegensatz gegen das ruhige Genügen und das bestimmte Maass der griechischen Kunst.

Der Beginn des germanischen Styles ist, wie bemerkt, gleichzeitig mit dem Schlusse des romanischen. Seine Dauer ist, je nach den verschiedenen Ländern oder selbst nach den einzelnen Gattungen der Kunst verschieden. Er reicht bis ins sechszehnte Jahrhundert, zum Theil bis gegen dessen Mitte, hinüber. Aber schon von der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts an machen sich wiederum abweichende Richtungen bemerklich, in denen wir den Beginn der modernen Kunst erkennen müssen. Die einzelnen Stadien der Entwickelung des germanischen Styles sind ebenfalls nach den Ländern und nach den Gattungen der Kunst verschieden; sie werden sich bei der gesonderten Betrachtung der letzteren darlegen.

A. Architektur.

§. 1. Das System der germanischen Architektur.

Der germanische Baustyl [1] schliesst sich, in Bezug auf seine äusseren Bedingnisse, zunächst an das System der gewölbten

[1] Wir bezeichnen denselben gewöhnlich mit dem Namen des gothischen Styles, und wir dürfen keinen Anstand nehmen, dies Wort in unsrer Sprache beizubehalten, indem hiebei nicht (wie etwa wenn man den romanischen Styl mit dem Namen des byzantinischen bezeichnet) eine Begriffs-Verwirrung zu befürchten ist. An das Volk der Gothen wird Niemand bei diesem Worte denken; auch war es nicht im Entferntesten ein nationeller Bezug, was zur Einführung dieses Namens Veranlassung gab. Die eben so eitle wie nüchterne Aesthetik der neueren Italiener, von denen der Titel des Gothischen in der Architektur zuerst in Anwendung gebracht wurde, meint damit ganz einfach nur so viel wie „barbarisch." Für uns aber mag sich's wohl geziemen, den ehemaligen

Basilika, wie sich dasselbe in der romanischen Periode entwickelt hatte, unmittelbar an; der Grundplan der kirchlichen Monumente, die Hauptdisposition der Räume bleiben im Wesentlichen dieselben. Der Chor nimmt den östlichen Theil des Gebäudes ein, von den vorderen Räumen durch das Queerschiff abgetrennt, wenn ein solches vorhanden ist; zwei Thürme erheben sich in der Regel auf der Westseite des Gebäudes und bilden in solcher Art eine bedeutsam ausgezeichnete Schauseite; das Mittelschiff steigt über die Seitenschiffe empor, die Structur des Inneren ist durch die Anwendung der Kreuzgewölbe bedingt. Aber ungleich entschiedener als bisher tritt das Gefühl für das Ganze des architektonischen Werkes und für das gegenseitige Verhältniss seiner Theile hervor, ungleich lebenvoller erscheint der Organismus, der dasselbe durchdringt, ungleich wirksamer entfaltet sich die aufwärts strebende Bewegung, welche den Geist und die Sinne des Beschauers mit emporzuziehen bestimmt ist. Eine wesentlich neue und eigenthümliche Weise der Durchbildung, ein völlig abweichendes Princip der Form, für das Ganze wie für das einzelne Detail, ist die Folge dieser veränderten Auffassung.

Zunächst ist zu bemerken, dass jene scharfausgesprochene Sonderung des Chores von den übrigen Bautheilen insgemein vermieden wird. Ohne zwar auf eine ähnlich willkührliche Weise, wie etwa in der altchristlichen Basilika, in einen andern Raum eingeschoben zu sein, wird der Chor gleichwohl dem allgemeinen Gesetze der architektonischen Structur untergeordnet. Vornehmlich wichtig ist es in diesem Bezuge, dass in der germanischen Architektur die Anlage der Crypten (deren der freiere Geist der Zeit nicht mehr bedurfte), und mit ihnen jene auffällige und einseitige Erhöhung des Chorraumes fast ohne alle Ausnahme verschwindet. Mehrfach, besonders in den späteren Zeiten der germanischen Architektur, erscheint zwar wiederum eine bestimmtere Sonderung des Chores von den vorderen Räumen der Kirche; doch wird auch diese in einer Weise behandelt, dass sie mit dem, das ganze Gebäude gleichmässig umfassenden architektonischen Gesetze nicht im Widerspruch steht: es ist ein bühnenartiger Bau von mässiger Höhe, ein sogenannter Lettner,[1] der zwischen die Pfeiler, welche

Spottnamen auch ferner als einen Ehrennamen zu bewahren. — Ich habe in diesem Handbuch den Ausdruck „germanisch“ durchgehend angenommen, theils der schärferen Distinction wegen, theils um Architektur und bildende Kunst desselben Styles auch mit demselben Worte bezeichnen zu können.

[1] Der Name ist aus dem mittelalterlich lateinischen *Lectorium* gebildet,

den Beginn des Chores bezeichnen, eingezogen wird. Auf ähnliche Weise steht auch der Vorraum des Gebäudes, die Halle, über welcher sich die Thürme erheben, in unmittelbarer Verbindung mit dem ganzen System, welches in dem Inneren des Gebäudes durchgeführt ist.

Dies System nun beruht vornehmlich darin, dass — bei dem völlig entwickelten Organismus des Gewölbebaues und bei dem Streben, das Ganze in allen seinen Theilen mit belebter Kraft aufwärts zu führen — die Starrheit der Mauer fast gänzlich verschwindet und statt ihrer fast nichts als vollständig gegliederte Stützen und Gewölbebögen erscheinen. Hierin ist der Hauptunterschied der germanischen von der romanischen Architektur begründet; denn bei der letzteren bildet immer noch die Mauermasse den Haupttheil des Baues, an welche die Gliederungen nur mehr oder weniger angelehnt oder spielend aus ihr herausgebildet sind; in der germanischen Architektur aber macht die Mauer, wo sie erscheint, durchweg nur eine leichte, für das Ganze der Structur nicht eigentlich wesentliche Füllung zwischen jenen Gliederungen aus. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche durch dieses veränderte Princip der Auffassung hervorgebracht werden, bestehen vornehmlich in Folgendem:

Die Pfeiler und Halbsäulen, die, wie im romanischen Gewölbebau, durch die Structur des Inneren bedingt und von denen die Bögen und Gewölbe getragen werden, steigen selbständig und frei empor; ihre Bewegung setzt sich in den Linien des Gewölbes fort. Die belebte Theilung der Gewölbmasse, die bereits der romanische Baustyl durch die Anwendung des Kreuzgewölbes gewonnen hatte, wird entschiedener dadurch hervorgehoben, dass nicht blos Queergurte (zur Sonderung der Haupttheile des Gewölbes), sondern dass auch Kreuzgurte (zur Bezeichnung der Einzeltheile desselben) eingeführt werden. Dieses System der verschiedenen Gurtungen bildet den eigentlich festen Kern des Gewölbes; zwischen sie werden nur leichte Gewölb-Kappen von dreieckiger Gestalt zum Schluss der Decke eingesetzt.[1] Hier kommt somit das Gewölbe nicht mehr als eine (ob auch getheilte) Masse in Betracht, sondern vorzugsweise

indem diese Bühne zugleich dazu diente, dem im Schiff der Kirche versammelten Volke die heilige Schrift vorzulesen, zu predigen u. s. w. In diesem Bezuge ist der Lettner eine Erneuung der alten Ambonen.

[1] Eine solche Ausbildung des Gewölbes findet sich zwar auch bereits bei einzelnen spätromanischen Bauten, doch hat sie hier noch nicht die weiteren Erfolge, die dem germanischen Styl sein eigenthümliches Gepräge geben.

nur die Structur seiner Gurte: in ihnen breitet die aufsteigende Bewegung der Pfeiler sich auseinander, und ebenso wirkt in ihnen der Gewölbdruck nur auf die einzelnen Punkte, von welchen sie ausgingen, auf die Pfeiler, zurück. Indem somit die Masse des Gewölbes sich auflöst, bedarf es auch keiner Mauermasse, um demselben, an der äusseren Seite des Gebäudes, ein Widerlager darzubieten, sondern ebenfalls nur einzelner Pfeiler: dies sind die Strebepfeiler, die wiederum den eigentlich festen Kern der Mauer ausmachen und die nach dem Inneren als Träger für die Gewölbgurte gegliedert sind, während sie nach dem Aeusseren die feste, widerstandfähige Gestalt des Mauerkörpers bewahren. Zwischen den Strebepfeilern ist, solcher Structur gemäss, keine weitere Mauer nöthig; sie bieten somit die Gelegenheit zu weiten und mächtig hohen Fenstern, und nur eine leichte Füllmauer wird als Einschluss- und untere Brüstung der Fenster zwischen ihnen eingesetzt. Bei solcher Beseitigung der Massen verschwindet aber zugleich aller weitere senkrechte Druck und die verticale Dimension, d. h. das Gesetz des Emporstrebens herrscht frei und entschieden vor. Mit diesem Princip hätte aber, für die Form der Wölbungen, der ruhig abschliessende Halbkreisbogen im Widerspruch gestanden; man wandte sich statt dessen dem kühner aufsteigenden Spitzbogen zu, den man bereits vielfach vorgebildet fand und dessen consequente Anwendung — zwar keineswegs zur Begründung — wohl aber zur vollendeten Ausbildung des germanischen Systemes diente. — Gurtgewölbe, Strebepfeiler und Spitzbogen, in ihrem gegenseitigen Verhältniss, sind somit als dessen vorzüglich charakteristische Grundelemente zu nennen.

Bei dieser ganzen Einrichtung musste sodann auch einer der Haupttheile der romanischen Architektur völlig umgewandelt werden: die halbrunde, mit einer Halbkuppel überdeckte Tribune des Altares. Die Einführung des Kreuzgewölbes hatte bereits bei einigen spätromanischen Bauten dahin geführt, hier ebenfalls Gewölbkappen anzuwenden und solcher Gestalt die wenig organische halbrunde Grundform mit einer gegliederten, polygonen zu vertauschen. Jetzt ward diese Einrichtung durchaus allgemein, und zwar so, dass von einer gesonderten Altartribune im germanischen Baustyl nicht mehr die Rede sein kann, dass vielmehr der polygone Chorschluss — wie man sich fortan ausdrücken muss — einen in das Ganze des Baues durchaus verschmolzenen und davon abhängigen Theil ausmacht.

Nicht minder verändert sich die Bildung und Gliederung des architektonischen Details. Zunächst die der Pfeiler, welche

die Arkaden zwischen den Schiffen bilden. Der massenhafte Charakter des romanischen Baustyles hatte hier, statt der leichten Säulen der altchristlichen Basilika, viereckige Pfeiler nöthig gemacht, welche, wenn im Einzelnen auch zierlich ausgebildet und mit Halbsäulen als Trägern für das Gewölbe versehen, in ihrer Grundform doch immer das schwere und (an sich) unbelebte Gepräge eines Mauertheiles trugen. Die germanische Architektur wandte sich aufs Neue der lebenvolleren (in sich beschlossenen) Cylinderform der Säule zu, an welche sodann leichte Halbsäulchen zum Tragen der Gewölbgurte anlehnten. In den ersten Erscheinungen des germanischen Styles hat auch diese Einrichtung allerdings noch etwas Rohes; bald aber entwickelt sich die Form zum gediegensten Organismus; die Masse des Cylinders verschwindet in dem Wechsel der stärkeren und schwächeren Halbsäulchen (deren Gestalt durch die grössere oder geringere Bedeutung der Gewölbgurte, welche sie tragen, bedingt wird) und in den, nach dem Gesetz der Kannelirung gebildeten Einziehungen zwischen diesen Halbsäulchen. Der Pfeiler erscheint in solcher Gestalt als ein durchaus belebtes Ganzes, welches in gebundener, elastischer Kraft emporschiesst, und er wird auch, was seine Basis und das Kapitäl betrifft, als ein Ganzes behandelt. Die Basis gibt ihm eine feste, mehrfach abgestufte Grundlage; sie hat zu unterst eine polygone Form, aus welcher sich, je nach den Hauptgruppen der Halbsäulen, und dann nach den einzelnen Säulchen selbst, kleinere Halbpolygone übereinander ablösen, auf deren obersten, rings umherlaufend, die Fussglieder der Säulchen ruhen; die letzteren haben eine leicht elastische Bildung, nach dem Princip der attischen Säulen-Basis, welches jedoch, den veränderten Gesammtverhältnissen gemäss, wesentlich modificirt erscheint. Das Kapitäl bildet eine leichte, umherlaufende Blätterkrone, die sich kelchförmig ausweitet und mit wenigen leichten Deckgliedern versehen ist. Da die aufsteigende Bewegung des Pfeilers und seiner einzelnen Theile unmittelbar in die Bögen und Gurte des Gewölbes übergehen muss, so hat hier das Kapitäl natürlich nicht jene energisch abschliessende Bedeutung, wie etwa in der griechischen Architektur; vielmehr bezeichnet es nur den Uebergangspunkt, in welchem die Bewegung sich umzuschwingen beginnt, und aus diesem Grunde ist seine Form mehr dekorativ als in architektonischer Strenge gebildet.

Wie in der romanischen Architektur so laufen auch hier die vorderen Halbsäulchen des Pfeilers, den Blätterkranz des Kapitäles durchschneidend, an dem Obertheil des erhöhten Mittelschiffes empor; wo von ihnen die Gurtbögen des Gewölbes, welches das

Mittelschiff bedeckt, ausgehen, haben sie ihr besondres Kapitäl, dem der übrigen Theile des Pfeilers völlig entsprechend. Diese Halbsäulchen bilden die innere Seite des Strebepfeilers, welcher als Widerlager für den Gewölbdruck des Mittelschiffes dient und welcher von dem eben besprochenen Schiffpfeiler, als dessen unmittelbare Fortsetzung, getragen wird. — Auf dieselbe Weise sind, wie bereits angedeutet, die Strebepfeiler der Seitenschiffe an ihren inneren Seiten mit Säulchen, als Gurtträgern, gegliedert.

Sodann ist die Formation der Bögen und der Gurte des Gewölbes in Betracht zu ziehen. Auch bei ihnen zeigte sich in der romanischen Architektur der massenhafte Charakter entschieden wirksam, indem sie, übereinstimmend mit der viereckigen Grundform der Pfeiler, durch breite, schwere Bänder gebildet wurden, insgemein ungegliedert oder, wo bei spätromanischen Bauten eine Gliederung vorgenommen ward, doch in einer Weise behandelt, dass die breite Unterfläche (die Laibung) immer als der Hauptheil ihrer Bildung erschien. In der germanischen Architektur aber, wo Bogen und Pfeiler in einem viel unmittelbareren Zusammenhange standen, ward die säulenartige (aufwärts strebende) Gliederung der Pfeiler auch in ihnen fortgesetzt; so jedoch, dass sich dabei zugleich das Gesetz der Spannung, des Bogens, wodurch er sich in seiner schwebenden Bewegung erhält, sein Widerstreben gegen den Druck der Theile, die er zu tragen hat, und der selbständige Abschluss, welchen die Einwirkung dieser Kräfte nothwendig machen musste, sichtbar werden. Das Profil des germanischen Bogens hat demnach, — im Gegensatz gegen die starre Breite des romanischen — in seiner Hauptform schräge Seitenflächen, die sich einer gemeinsamen Spitze zuneigen. Diese Seitenflächen werden, übereinstimmend mit der Gliederung des Pfeilers, durch Rundstäbe ausgefüllt; aber die Einkehlungen zwischen denselben (die das Gesetz eines inneren Zusammenziehens ausdrücken) sind hier zumeist noch bedeutender, wirksamer, auch mehrfach wiederholt; und der Hauptheil dieser Gliederung, der Rundstab, der in die Spitze des Gesammt-Profils fällt, in dem somit der ganze Charakter sich am Schärfsten aussprechen muss, erhält demgemäss ein geschweiftes, gewissermaassen birnenartiges Profil. Die einfachste Zusammensetzung der Glieder zeigen die Kreuzgurte des Gewölbes; reicher schon sind die Hauptgurte desselben — die Queergurte — gebildet; noch reicher und mannigfaltiger die Bögen, welche die Pfeiler unmittelbar verbinden und auf denen die Obertheile des Mittelschiffes ruhen. — Indem sonach in den Bögen und Gurten des Gewölbes das reichste Wechselspiel der architektonischen Kräfte

hervortreten muss, giebt ihre jedesmalige Formation das schärfste Kennzeichen für den Grad der Ausbildung des einzelnen Bauwerkes, ähnlich, wie dasselbe (obschon in viel einfacherem Maasse) bei den Säulenkapitälen der griechischen Architektur der Fall ist.

Dasselbe Bildungsgesetz, wie an den Gewölbebögen, erscheint ferner an der Umfassung der Fenster; nur mussten an ihr, da sie zwischen die festen Theile der Mauer eingespannt ist, — somit gewissermaassen, um sich zwischen diesen zu erhalten, eines noch grösseren Kraftaufwandes bedarf, — jene Einkehlungen einen noch bedeutenderen Raum einnehmen. Die Wölbung dieser Umfassung der Fenster befolgt, in Harmonie mit den übrigen Bögen, und gleich diesen das Princip des Emporstrebens ausdrückend, die Linie des Spitzbogens. Der hohe und weite Raum des Fensters würde aber, ohne anderweitige Ausfüllung, einen sehr auffälligen Contrast gegen die belebten Gliederungen, die an den übrigen Theilen der germanischen Architektur hervortreten, bilden; dies zu vermeiden, erhält auch er, durch ein besondres Stabwerk, welches man in ihn einsetzt, seine Theilung und Gliederung.[1] Dies Stabwerk erscheint als eine eigenthümliche Architektur von fast selbständiger Bedeutung; es sind schlanke Säulchen, die sich oberwärts in Spitzbögen verbinden; zwischen den letzteren und dem grossen Spitzbogen der Gesammt-Umfassung werden kreisförmige und Rosetten-artige Stäbe eingespannt, welche dem Ganzen Halt und Festigkeit gewähren. Die besondre Behandlung dieser oberen Füllungen der Fenster ist wiederum als ein charakteristisches Merkmal für den Grad der Ausbildung des Ganzen zu betrachten. — Unter den Fenstern, welche die Obertheile des Mittelschiffes einnehmen, pflegt (wenigstens bei den vorzüglich durchgebildeten Bauwerken) eine durchbrochene Gallerie oder ein Gallerie-ähnliches Nischenwerk eingeschlossen zu sein, dessen Haupttheile mit der Fensterarchitektur in Verbindung stehen und durch dieselbe bestimmt werden. In solcher Weise löst sich die gesammte Oberwand des Mittelschiffes in eine harmonisch bewegte Gliederung auf, und ihre Last verschwindet dem Auge des Beschauers fast gänzlich. — Aehnlich wie die Umfassungen der Fenster sind auch die der Thüren gebildet, nur bei Weitem reicher und mannigfaltiger, indem die

[1] Es versteht sich von selbst, dass dies Stabwerk zugleich dazu dient, das Glas der Fensterscheiben zusammenzuhalten. Hätte man indess bei der Herstellung desselben kein höheres, ästhetisches Bedürfniss gehabt, so würde demselben auch keine besondre Form gegeben sein, und es hätten etwa dünne, für den architektonischen Eindruck völlig unwirksame Eisenstäbe eben so gut genügt.

Schräge der Mauer, in der sie sich nach dem Aeusseren hinausbreiten, einen viel grösseren Raum zur architektonischen Belebung (sowie zur bildnerischen, wovon weiter unten) darbietet.

Die Architektur der Fenster- und Thüröffnungen gehört ebenso dem Aeusseren wie dem Inneren des Gebäudes an. Für das Aeussere kommen, neben ihnen, zunächst die Strebepfeiler in Betracht: beide enthalten, in ihrer Richtung nach der verticalen Dimension, in ihrem gegenseitigen Verhältniss und in ihrer darauf beruhenden Formation, die Grundbedingungen für die künstlerische Ausbildung des Aeusseren. Sodann ist vorläufig noch die Form der Dächer zu erwähnen, die bei dem aufstrebenden Charakter, den auch das Aeussere aufs Entschiedenste ausdrückt, in hoher pyramidaler Steigung erscheinen. — Ein einfaches Basament, auf hohem Sockel um die Strebepfeiler und um die Brüstungsmauern unter den Fenstern umherlaufend, giebt dem Ganzen des Gebäudes eine feste Unterlage. Scharfgezeichnete Kranzgesimse unter den Dächern geben den oberen Theilen ihren Abschluss. Die Bildung dieser Kranzgesimse (wie aller übrigen horizontalen Gesimse) ist aber durchaus eigenthümlich und von den antiken Reminiscenzen — die in der romanischen Architektur noch sehr entschieden sichtbar waren — völlig abweichend. Festlagernde massenhafte Platten, Glieder, die (wie Echinus oder Welle) einen Gegendruck gegen solche bezeichnen, erscheinen hier nicht mehr; die Platten, die grossen wie die kleinen, sind oberwärts schräg abgeschnitten, in solcher Weise mit der Dachlinie und dem gesammten aufstrebenden Gesetz übereinstimmend, auch (wie man zu sagen pflegt) dem Regen der germanischen Länder einen bequemen Abfluss verstattend; unter ihnen, sie oft tief unterschneidend, wölben sich Hohlkehlen, grössere und kleinere, empor, deren Profil-Linie wiederum die leichter aufsteigende Bewegung ausdrückt und mit dem Gewölbeprincip der gesammten Structur in Einklang steht. Doch auch in solcher Form (die zugleich eine sehr bedeutende Schattenwirkung hervorbringt) würde ein durchgeführtes und überall hervortretendes Kranzgesims dem Ganzen des Gebäudes einen allzu auffälligen horizontalen Abschluss, und somit einen unharmonischen Gegensatz gegen die emporstrebende Bewegung geben; indess wird diese einseitige Wirkung wiederum wesentlich eingeschränkt, indem die aufsteigenden Theile der äusseren Architektur das Kranzgesims vielfach unterbrechen und verdecken.

In diesem Bezuge kommt zunächst die weitere Ausbildung, welche die Fenster-Architektur im Aeusseren erlangt, in Betracht. Die spitzbogige Wölbung derselben steht in Harmonie

mit dem aufstrebenden Gesetz der vertikalen Dimensionen, welches hier in der hohen Form der Fenster selbst und in den Strebepfeilern begründet ist; im Verhältniss zu der horizontalen, bestimmt abschliessenden Linie des Kranzgesimses würde sie jedoch unorganisch, fast willkührlich gebrochen erscheinen. Ihre volle Rechtfertigung erhält sie dagegen, indem sie von einem schlanken spitzen Giebel eingefasst wird, welcher jenes gesammte Gesetz der vertikalen Dimensionen, und namentlich den aufstrebenden Charakter des Spitzbogens, zum vollendeten, die Gesammtwirkung vorzüglich bestimmenden Ausdrucke bringt. Der Giebel verdeckt oder durchbricht einen Theil des Kranzgesimses, sondert den Fensterbogen von seinem Verhältniss zu letzterem ab und beschränkt überhaupt die horizontale Wirkung des Gesimses. Die Schenkel des Giebels werden durch die Strebepfeiler gestützt; der Raum zwischen ihnen und dem Fensterbogen wird durch ein Rosettenwerk, ähnlich dem der Fensterfüllung und zu ähnlichem Zwecke dienend, belebt. — Häufig zwar wird der Giebel an der äusseren Fensterarchitektur vermisst, doch nicht an den vorzüglichst ausgebildeten Monumenten.

Nicht minder wichtig ist sodann die Gestaltung der Strebepfeiler. Ihre an sich ungefüge Masse wird — wenigstens bei den ausgebildeten Gebäuden des germanischen Styles — getheilt und gegliedert, so dass auch in ihnen eine gesetzmässige, organische Entwickelung statt findet. Sie zerfallen in einzelne Absätze, von denen die unteren (ihrer Bestimmung gemäss, die in ihnen ein feststehendes Widerlager gegen den Gewölbdruck erfordert,) stärker sind als die oberen. Auf den Vorsprüngen, die sich solcher Gestalt vor dem jedesmaligen oberen Absatze bilden, erheben sich theils Giebeldächer, theils kleine, mehr oder weniger freistehende Thürmchen mit leichter pyramidaler Spitze, die ebenso zur weiteren Belastung des unteren Theiles dienen, wie sie eine selbständig emporsteigende und selbständig ausgehende Bewegung desselben ausdrücken. Auf gleiche Weise wird der Gipfel des Strebepfeilers durch ein freies, schlankaufsteigendes Pyramiden-Thürmchen bekrönt. Die Strebepfeiler selbst aber unterbrechen wiederum die Linie des Kranzgesimses und das letztgenannte Pyramiden-Thürmchen erhebt sich ebenso selbständig über dasselbe, wie der Fenstergiebel. — Die Strebepfeiler an dem Obertheil des Mittelschiffes haben indess (da sie nur auf den Schiffpfeilern ruhen) nicht die starke Ausladung, wie die der Seitenschiffe; auch fehlt diesem Obertheil natürlich das feste Basament, welches jene unteren Theile des Gebäudes trägt. Es ward somit noch eine weitere Stütze dieses gesammten Oberbaues nöthig; man fand dieselbe durch eine

ungemein kühne Combination, die aber durchaus in dem ganzen Princip der Structur begründet lag. Man machte die Strebepfeiler der Seitenschiffe noch stärker, als es für ihren Zweck im Uebrigen nöthig gewesen wäre, erhöhte sie bedeutend über das Dach der Seitenräume und schlug von ihnen aus freie gewölbte Stützen, — Strebebögen, in denen somit die Widerstandskraft lebendig fortgesetzt ward, zu den Strebepfeilern des Mittelschiffes hinüber. Die untere Gliederung dieser Bögen erhielt dieselben Formen, wie die der Bögen des Inneren; auch die Masse, welche die eigne Festigkeit des Bogens erforderte, ward häufig durch ein frei gespanntes, durchbrochenes Sprossenwerk, nach dem Princip der Fensterfüllungen, gegliedert.

Die grossartigste Entfaltung dieses ganzen Systemes der äusseren Architektur findet in der Einrichtung der Façade und in dem Bau der beiden Thürme, welche die Seiten der Façade bilden, statt. Drei Portale führen hier insgemein in die Kirche, ein Hauptportal in das Mittelschiff, zwei Seitenportale unter den Thürmen in die Seitenschiffe. Die Bögen der Portale tragen reichgeschmückte Giebel, gleich denen der Fenster. Ueber dem Hauptportal ist ein besondrer Zwischenbau, mit einem grossen Prachtfenster, dessen Licht in das Mittelschiff fällt, angeordnet. Die Thürme erheben sich viereckig in mehreren Absätzen, die sich, durch ein reichgegliedertes System von Strebepfeilern, auseinander lösen und durch die Anlage bedeutender Fenster belebt werden. Das oberste Geschoss hat — zumeist indess nur bei den ausgebildeten Architekturen von Deutschland — eine achteckige Grundform, vor deren Eckseiten wiederum freie Thürmchen, nach dem Prinzip der Gliederung der Strebepfeiler, emporsteigen. Ueber dem Achteck schiesst sodann eine achtseitige Spitze schlank in die Lüfte empor. In dem Organismus dieses Thurmbaues waltet durchaus das Gesetz vor, das Streben nach aufwärts auszudrücken; in ihm erscheint dasselbe in seiner vollsten, ergreifendsten Kraft. Jeder Theil deutet darauf in seiner besonderen Gliederung hin, und jeder obere Abschnitt, der aus dem unteren sich entwickelt, nimmt dasselbe Streben auf. Je weiter die Bewegung nach oben dringt, um so kühner, schlanker, leichter werden die Verhältnisse. Das achteckige Obergeschoss erscheint bereits frei und durchbrochen, fast massenlos. Noch mehr die Spitze, die nur aus acht mächtigen freistehenden Rippen besteht, zwischen denen, wie im zierlichen Spiele, ein durchbrochenes Rosettenwerk eingespannt ist. Wo endlich die acht Rippen zur äussersten Spitze zusammenlaufen, athmet die rastlose Bewegung, die in sich keinen Abschluss findet, aus, und eine majestätische Blume,

in heiliger Kreuzesform ihre Blätter gegen den Himmel emporbreitend, deutet auf das Ziel, welches menschliche Sehnsucht nicht zu erreichen vermochte. — Kleinere Blumen solcher Art blühen aus jeder Spitze des Aeusseren empor, indem jede das Verklingen, auch der einzelsten Bewegung ausdrückt; ebenso sind die Linien der Giebel und der anderen pyramidalen Theile (auch die jener mächtigen Rippen) überall mit Blumen besetzt, den Beginn der sich auflösenden Bewegung anzudeuten.

Das etwa sind die Grundzüge des architektonischen Systemes, in welchem die christliche Architektur — und zugleich die Architektur überhaupt, soweit nur in ihr der Gedanke des Menschen sich ausgesprochen, ihre höchste und grossartigste Entfaltung erreichte. In der griechischen Architektur waren die Bedingnisse unendlich einfacher; dort bewegten sich die Formen jedesmal nur nach einer einzelnen Richtung des Raumes, und ihre Bewegung ward durch eine starre Last (die des Gebälkes in seiner Grundform) willkührlich abgeschnitten. Hier dagegen waren die Bedingnisse höchst mannigfaltig; es galt, den Raum nach all seinen Dimensionen organisch zu beleben; es galt, ein Inneres zu schaffen, welches in sich vollendet sei, ein Aeusseres, welches als der unmittelbare Ausdruck des Inneren erscheine und nicht minder seine Vollendung in sich trage, und solche Aufgabe sehen wir hier, bis in ihre letzten und einzelsten Anforderungen hinab, erfüllt. Nicht soll hiemit ein Urtheil über die relative Schönheit beider schönsten Bauweisen, die wir kennen, ausgesprochen sein; aber die Stufe, auf welcher die Meister der germanischen Architektur die Vollendung errangen, ist eine unendlich höhere; ein Vergleich zwischen beiden würde so ausfallen, als ob man Wesen einer niederen und einer höheren Organisation — etwa eine Pflanze und die Gestalt des menschlichen Körpers — zu solchem Behuf nebeneinander stellen wollte.

Auch darin erscheint die germanische Architektur wiederum höchst bedeutend, dass sie der bildenden Kunst aufs Neue die angemessenste Stelle darbot und dass sie mit ihr aufs Neue in ein Verhältniss trat, dessen Wechselbezug beiden eine vollendete Wirkung sichern musste. Die zahlreichsten und umfassendsten bildlichen Darstellungen gehören, wie es die Bedeutung des kirchlichen Monumentes erforderte, dem Inneren an; aber es ist nicht mehr, wie in den altchristlichen oder in den späteren Basiliken, eine todte Mauermasse, deren Starrheit sie durch ein buntes Spiel überkleiden; vielmehr erscheinen sie da, wo die architektonische Form ihren Abschluss erreicht hat, wo sie demnach ihre völlig selbständige Bedeutung zu entfalten vermögen, — in den Fenstern. Die

Glasmalerei ist die eigentlich monumentale bildende Kunst für das Innere der germanischen Architektur. Die Wandfläche ist hier zur Luft geworden; und scheinbar körperlos, aus Luft und Licht gewoben, in verklärter, vergeistigter Erscheinung treten die Gestalten derjenigen Religion, die überall das Körperliche zu vergeistigen strebt, dem Auge des Beschauers entgegen. Im Uebrigen sind es insgemein nur die geringen Mauertheile, welche die Füllungen zwischen der architektonischen Gliederung bilden, wo anderweitig bildliche Darstellungen zur Anwendung kommen.[1] Dann aber ist der grossartige Raum des Inneren sehr wohl geeignet, selbständige Monumente von kleinerer Dimension in sich aufzunehmen, die wiederum in architektonischer Anlage einen grösseren oder geringeren Reichthum bildnerischer Darstellungen enthalten; dahin gehören die Altarwerke, die Tabernakel, in denen das geweihte Brod bewahrt wurde, u. a. m.; auch die Lettner wurden in derselben Weise ausgebildet. — Im Aeusseren vereinigt sich vornehmlich die Sculptur mit den architektonischen Formen; und besonders sind es die Portale, welche durch die Gebilde derselben aufs Reichlichste geschmückt werden. Statuen, von Consolen getragen, stehen zwischen den Gliederungen der Seitenwände der Portale; andre reihen sich in den Wölbungen des Bogens empor; Relief-Compositionen füllen das Bogenfeld, welches sich über den eigentlichen Thür-Oeffnungen hinbreitet. Auch die Giebel über den Portalen sind insgemein durch Statuen oder Reliefs ausgefüllt. Dann finden sich dergleichen auch an andern Stellen des Aeusseren, wo die freiere Entfaltung der architektonischen Formen Gelegenheit dazu bietet; namentlich an den Strebepfeilern, deren einzelne Thürmchen sich zum Theil Tabernakel-artig gestalten und in solchem Einschluss freie Standbilder aufnehmen. —

Das im Vorigen aufgestellte System der germanischen Architektur hatte vorzugsweise die charakteristischen Grundprincipien und die harmonisch vollendete Ausbildung derselben, wie diese an den gediegendsten Gebäuden erscheinen, in Betracht gezogen. Dabei wurde jedoch hin und wieder auf gewisse Modificationen des Systemes hingedeutet, und solche finden sich allerdings, je nach dem Nationalcharakter, nach dem wechselnden Zeitgeschmack, auch wohl nach der Bildung oder Laune des Baumeisters, sehr häufig. So ist

[1] Dies wenigstens bei den Architekturen des ausgebildeten germanischen Styles. Wo derselbe, wie in Italien, minder rein erscheint und grössere Wandmassen darbietet, war auch Gelegenheit zur Ausführung grösserer Wandmalereien gegeben, die aber wiederum ausser Bezug zur Totalwirkung des ganzen Monumentes stehen.

zu bemerken, dass schon die Anordnung des Grundrisses, namentlich in Bezug auf den Chorschluss, manche Veränderungen zeigt; bei mehreren nordfranzösischen und deutschen Kirchen erscheint derselbe z. B. auf eigenthümliche Weise reich gestaltet, bei den englischen dagegen in der Regel nicht polygonisch, sondern willkührlich durch eine gerade Linie abgeschnitten. So ist mehrfach (besonders an deutschen Gebäuden der späteren Zeit) Ein Thurm über der Mitte der Façade, statt zweier auf deren Seiten angeordnet. So zeigt sich, ebenfalls in Deutschland, die eigenthümliche Einrichtung, dass die Seitenschiffe zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff emporgeführt werden, was dem inneren Raume etwas grossartig Freies giebt, während dadurch allerdings die gesetzliche Theilung der Hauptkräfte aufgehoben wird und namentlich das Aeussere zu massenhaft erscheint. So ist die Bildung des Details in der früheren Zeit des Styles, namentlich im dreizehnten Jahrhundert, streng und entschieden, geht später aber in einen weicheren, mehr spielenden Charakter über und verliert sich dann auf der einen Seite in eine überreiche Dekoration, auf der andern in einen trocknen Schematismus, der das organische Leben in abstracte Formeln einzuzwängen strebt.

Andre Modificationen erscheinen, wo das System, das sich an der eigentlich monumentalen, der kirchlichen Architektur — ihren besondern Bedingnissen gemäss — ausgebildet hatte, auf Bauanlagen von abweichender, mehr oder weniger untergeordneter Bedeutung übergetragen ward. Die historischen Verhältnisse brachten es mit sich, dass jetzt vornehmlich die dem Bürgerthum angehörigen, die städtischen Bauwerke zum Theil mit grosser Pracht ausgestattet wurden. Indem bei solchen das religiöse Element nicht vorhanden sein konnte, indem sie vielmehr nur die Bestimmung hatten, den Bedürfnissen des Lebens zum Ausdrucke zu dienen, konnte bei ihnen auch jener emporstrebende, vom Irdischen sich losringende Charakter nicht in gleichem Maasse zur Erscheinung kommen. Die Formen, die hierauf Bezug haben, treten an ihnen mehr oder weniger zurück, und die gesammte Behandlung wird im Gegentheil mehr dekorativ. Die Horizontallinie macht sich wiederum entschiedener bemerklich, und auch der Spitzbogen wird nicht selten, zumal in der letzten Zeit, durch den Halbkreisbogen, den flach geschwungenen Bogen, selbst durch eine geradlinig flache Bedeckung ersetzt. Immer aber ist zu bemerken, dass das Profil der Gliederung, ob in der spätesten Zeit auch verflacht, doch stets das Gepräge des germanischen Styles behält und dass hierin, mehr als etwa in den Ornamenten, die Selbständigkeit des Styles bis in seine letzten Erscheinungen hinab am Sichersten erkannt wird.

§. 2. Die Bauhütten.

Die monumentalen Bauten des germanischen Styles, in ihrer zumeist sehr bedeutenden Ausdehnung und in ihrer fast unendlichen Gliederung, bedurften ganz eigenthümlicher Mittel, um zu einer ebenso festen und sicheren wie harmonisch vollendeten Ausführung zu gelangen. Ein willkührliches, nur etwa auf blossem Contract begründetes Zusammentreten von Bauherren, Künstlern und Handwerkern hätte schwerlich diese zahlreichen und vielseitigen Erfolge bewirkt. Der grossartige Wille des mittelalterlichen Bürgerthums, der jene Bauten ins Leben rief, fand, was er bedurfte, in den Vereinen der Steinmetzen, der Organisation der Bauhütten. Gleichzeitig mit der städtischen Entwickelung selbst, und aus ihr heraus, entwickelten sich auch diese und fielen mit ihr. (Was seit der Stiftung der Gesellschaften der Freimaurer zu Anfange des vorigen Jahrhunderts über das Alterthum der Bauhütten und über die wunderbaren Principien, die ihre Gründung veranlasst, — z. B. das Studium des Vitruv an einsamer englischer Meeresküste im neunten oder zehnten Jahrhundert — verbreitet ist, lassen wir hier dahingestellt.[1] Die Bauhütte begreift in sich den Verein derjenigen Handwerker und Künstler, welcher sich zur Ausführung eines ansehnlichen Kirchengebäudes verband und bei den wichtigsten Bauten — deren Ausführung theils das ganze Mittelalter hindurch währte, oder die nach ihrer Vollendung doch fortwährend ein namhaftes Personal zur Instandhaltung erforderten, — dauernd blieb. Hier war auf eine zunftmässige, aber bedeutsame und höchst umfassende Weise das gegenseitige Verhältniss der Glieder des Vereines geregelt, in einer Weise, dass die Bauhütte einen förmlichen kleinen Staat mit vielfach selbständiger Berechtigung bildete, am Bedeutsamsten dadurch, dass sie ihr eignes unabhängiges Gericht hatte, an dessen Spitze der oberste Meister stand. Mehrfach standen zugleich die verschiedenen Bauhütten unter sich im Zusammenhang und in

[1] Hiemit soll jedoch keinesweges geläugnet werden, dass der Ursprung der Bauvereine nicht vor die Periode des germanischen Styles hinaufsteige. Eine Begebenheit, die am Schlusse des eilften Jahrhunderts statt fand, scheint auf ihr Vorhandensein bereits in so früher Zeit hinzudeuten; es war im J. 1099, als ein Bürger zu Utrecht den dortigen Bischof ermordete, weil er seinem Sohne das „Meister-Geheimniss“ *(Arcanum magisterium)* in Betreff der Grundlegung bei Kirchenbauten abgelockt hatte. (Vgl. Leo, Lehrbuch der Universalgesch., 2. Aufl. II. S. 254, Anm.) Später fehlt es aber an Zeugnissen bis auf Erwin von Steinbach hinab.

voneinander abhängigen Verhältnissen. So wurden für die Hauptgegenden Deutschlands verschiedene Haupthütten anerkannt, vornehmlich die von Strassburg, Köln, Wien, Zürich; die oberste Stellung unter diesen gewann die Hütte von Strassburg.

Diese ganze Einrichtung gab natürlich dem gesammten Bauwesen jener Periode eine freie Stellung den anderweitigen Lebensverhältnissen gegenüber, somit — worauf es vor allen Dingen ankam — auch eine grosse Kraft. Tüchtigkeit des Handwerkes und Tüchtigkeit der Gesinnung wurden in den Bauhütten mit eifersüchtiger Sorgfalt bewahrt; sie gaben eine fast nie trügende Bürgschaft für das meisterliche Gedeihen der Arbeit. Das eigentlich künstlerische Element scheint aber nicht in die Satzungen der Bauhütten hineingezogen zu seyn, obschon man natürlich einen bedingten Einfluss derselben auf jenes wird zugeben müssen; und nur, indem ein richtiger Sinn darauf leitete, Kunst und Handwerk getrennt zu halten, konnte der Kunst die Freiheit, das Element, ohne welches sie nicht zu leben vermag, bewahrt bleiben. Wo die eigenthümliche Lebensstellung der Steinmetzen unmittelbar aus ihren Werken hervorzutreten scheint, da sind es nur einzelne, untergeordnete Fälle; zu diesen rechne ich z. B. jene, an ornamentistischen Theilen der Bauwerke mehrfach angebrachten Satiren auf die Geistlichkeit und ähnliche Darstellungen, die, ansehnlichen und sehr mächtigen Corporationen gegenüber, wohl schwerlich anders, als aus dem Bewusstsein eigner, genossenschaftlicher Machtvollkommenheit hervorgehen konnten.

Im Uebrigen hat die Geschichte und die besondre Ausbildung der Bauhütten noch vieles Dunkle, und eine kritisch historische Untersuchung über dieses Institut ist noch zu erwarten. Erst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts kam es, soviel wir wissen, zu einer streng geregelten Gestaltung, die natürlich erst durch den beginnenden Verfall der Kunst und durch eine um so eifersüchtigere Sorge für das Handwerk bedingt war; und erst von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts besitzen wir geschriebene Sammlungen der in den Bauhütten gültigen Satzungen, sogenannte Ordnungen: vom J. 1459, von 1462 (zu Rochlitz bewahrt und wegen vieler besondrer Einzelheiten interessant) und vom J. 1563.[1]

§. 3. Die Monumente von Frankreich.

In Frankreich,[2] und zwar in den nordöstlichen Gegenden des

[1] Vgl. Stieglitz, Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst, II., S. 88, ff.

[2] Vgl. besonders *Chapuy, Cathédrales françaises*; und Winkles, *french*

Landes, welche während der in Rede stehenden Periode eine vorzüglich umfassende Thätigkeit erkennen lassen, tritt uns die erste Entwickelung des germanischen Baustyles entgegen; in Isle de France, Champagne, Burgund, sowie in den Nachbardistricten der angrenzenden Landestheile, findet sich eine bedeutende Anzahl von Monumenten, welche dies bezeugen. Grossentheils gehören dieselben unbedingt zu den ältesten Gebäuden des germanischen Styles; und fast durchweg, auch wo sie in jüngerer Zeit enstanden sind, tragen sie in ihren Hauptformen das Gepräge einer primitiven, noch nicht durchgebildeten Entwickelung, welche uns auf den Ursprung des Styles zurückführt. Einzelne Monumente, oder einzelne Theile, die aus späterer Zeit herrühren, sind allerdings in freieren, bereits willkührlicher gebildeten Formen ausgeführt; die letzteren aber sind zumeist nicht unmittelbar aus jenen ursprünglich rohen Formen herzuleiten; vielmehr scheinen sie auf dem Einfluss auswärtiger Bauweisen, die inzwischen zu einer höheren Ausbildung gelangt waren, zu beruhen.

Bei der Schlichtheit und Einfalt, welche den älteren germanischen Monumenten von Frankreich eigen sind, macht sich der scharfe und absichtliche Gegensatz dieses Styles gegen den romanischen aufs Entschiedenste bemerklich. Der letztere hatte sich in der Normandie zu einer eigenthümlich selbständigen Bedeutung entfaltet und sich von da aus über die benachbarten Gegenden verbreitet; aber ohne einen vermittelnden Uebergang treten nunmehr — wenn auch das allgemeine Princip des Gewölbebaues beibehalten wird — an die Stelle der viereckigen, mit Halbsäulen besetzten Pfeiler und der Rundbögen, einfache, in sich abgeschlossene Säulen (wie in der alten Basilika), die durch Spitzbögen verbunden werden. Natürlich konnte ein so plötzlicher Wechsel nicht anders als durch äussere Einwirkungen veranlasst sein; wäre die Umgestaltung der Formen lediglich aus der selbständigen nationalen Entwickelung hervorgegangen, so würden wir wenigstens die nöthigen Zwischenglieder nicht vermissen. Ohne Zweifel war es das Vorbild der normannisch-sicilianischen Bauweise, was eine solche Umgestaltung des architektonischen Systemes bewirkte; denn hier, wie dies früher auseinandergesetzt ist, hatte sich zuerst und in consequenter (obschon an sich wenig organischer) Weise der arabische Spitzbogen mit den Formen des christlichen Kirchenbaues,

Cathedrale. — Einzelne Darstellungen bei *Chapuy, le moyen âge pittoresque; A. de Laborde, les monumens de la France; Sommerard, les arts du moy. âge.* — Ueber die Normandie s. Britton und Pugin, *architect. antt. of Normandy.*

in dessen ursprünglicher Gestaltung als Basilika, verbunden. Auf welchem Wege übrigens das Element des sicilianischen Baustyles nach dem nordöstlichen Frankreich hinübergetragen wurde, dies zu ermitteln, dürften noch besondre historische Untersuchungen, auch wohl noch eine genauere Kritik der französischen Monumente, als bis jetzt vorliegt, nöthig sein. Die Normannen, auf Sicilien wie im nördlichen Frankreich ansässig, scheinen uns zunächst als die Urheber solcher Uebertragung entgegenzutreten; dagegen ist aber zu bemerken, dass die Umwandlung des architektonischen Systemes minder in der Normandie, als in den genannten, mehr östlichen Gegenden vor sich ging.

Es ist somit die unmittelbare und allerdings unorganische Vermischung des orientalischen Elementes mit dem der altchristlichen Architektur, welches den äusserlichen Anlass zur Entstehung des germanischen Bausystems gab; seine eigenthümliche Ausbildung erlangte das letztere, indem es jene Formen auf den complicirten Gewölbebau anwandte; und diese Verbindung eingeleitet zu haben, ist das besondre Verdienst der Franzosen. Sie begannen damit, dass sie den Säulen der Basilika ein starkes, massiges Verhältniss gaben, um sie zum Tragen der Gewölblast geschickt zu machen; über dem Deckgesims der Kapitäle liessen sie sodann die Bögen und die Gurte des Gewölbes, sowie auch die Halbsäulchen, welche an der Wand des Mittelschiffes als Gurtträger emporlaufen mussten, aufsetzen. Bald aber fühlte man, wie unorganisch und willkührlich eine solche Verbindung sei; man führte somit die Gurtträger bis auf den Fuss der Haupt-Säule hinab, und man lehnte demgemäss auch andre Halbsäulen an die letztere, als Träger für die Bögen und Gurte der unteren Theile des Gebäudes. Zu einer weiteren Durchbildung des Organismus vermochte man sich jedoch nicht zu erheben; die Mittelsäule ward stets als der eigentliche und unabhängige Kern dieses Architekturstückes betrachtet, und fast durchweg behielt er sein besondres stärkeres Kapitäl, während die schwächeren Halbsäulen nur mit kleinen Kapitälen bekrönt wurden. — Die Form des Spitzbogens wurde bei allen Gewölblinien mit Consequenz zur Anwendung gebracht; im Profil der Bögen aber blieb man im Wesentlichen noch bei den Principien des romanischen Styles stehen. Zwar erscheinen die Bögen mehrfach gegliedert, namentlich mit Rundstäben eingefasst, doch behalten sie stets die, mehr oder weniger breite Unterfläche nach romanischer Art bei; zur Ausbildung jenes charakteristischen birnenartigen Profiles gelangte der Bogen des französisch germanischen Baustyles, in den Zeiten seiner selbständigen Entwickelung, nicht. Ebenso tritt ein

harmonisches Verhältniss zwischen den Fenstern des Mittelschiffes und den unter ihnen hinlaufenden Gallerieen noch nicht hervor; die letzteren haben mehrfach sogar noch die Ausdehnung geräumiger Emporen. — Auch der Chorschluss behält zunächst noch eine romanische Grundform, obgleich in reicher Anlage, die den Anlass zu eigenthümlicher Ausbildung giebt. Er ist im Grundriss, wenigstens bei den älteren Gebäuden, noch im Halbkreise gebildet; dann aber sind die Seitenschiffe als ein Umgang um denselben fortgesetzt, und an den äusseren Seiten dieses Umganges treten, gleich kleinen Tribunen, Kapellen hervor, deren Grundform zu Anfang ebenfalls im Halbkreis, später polygonisch gestaltet wird.

Im Aeusseren macht sich das System der Strebepfeiler und demgemäss, was die Anordnung der Haupttheile anbetrifft, eine vom Romanischen wesentlich verschiedene Erscheinung, bemerklich. Doch schreitet man auch hier nur wenig über die rohe Grundform hinaus; jene architektonisch künstlerische Ausbildung der Strebepfeiler, wovon im Obigen gesprochen wurde, ist noch nicht vorhanden, obgleich dieselben oft, namentlich mit Tabernakeln und Statuen, reichlich dekorirt werden. So fehlt auch dem Thurmbau die organisch gesetzmässige und leichte, aufwärts strebende Entwickelung; namentlich ist zu bemerken, dass die Anwendung eines achteckigen Obergeschosses, die für die schönere Ausbildung der Spitze so wesentlich wirksam ist, gar nicht oder nur ausnahmsweise und spät vorkommt. (Uebrigens fehlt den französisch germanischen Thürmen die Spitze sehr häufig, was jedoch zumeist nur einer Nichtvollendung oder Beschädigung des Baues zuzuschreiben ist). An der Einrichtung der Façade macht sich sogar, was wiederum noch als eine Nachwirkung romanischer Gefühlsweise betrachtet werden muss, eine auffällige Neigung zur Horizontallinie bemerklich, sofern nemlich Nischenreihen, oft mehrfach übereinander, angeordnet werden. Auch diese geben nicht selten zu einer reichen und zierlichen Dekoration Anlass, aber sie stehen mit dem Gesetz, welches den Hauptformen zu Grunde liegt, nicht in unmittelbarem Einklange. Mit derselben Neigung hängt es zusammen, dass das grosse Fenster über dem Hauptportal nicht in der, durch das Ganze begründeten Form des Spitzbogens, sondern als ein kreisrundes Fenster, wie bei romanischen Bauten, (häufig zwar, aber sehr unschön, unter spitzbogigem Einschluss) gebildet wird. Die Portale treten insgemein breit und mächtig vor; aber auch ihrer Architektur fehlt es zumeist an einer edleren Durchbildung (z. B. was das Verhältniss zu den Giebeln betrifft), während sie wiederum aufs Reichste mit bildnerischer Dekoration versehen sind.

Der Charakter der französisch germanischen Architektur in ihrer Eigenthümlichkeit, wie sie besonders in den nordöstlichen Gegenden erscheint, besteht somit vornehmlich darin, dass an ihren Monumenten die Grundtypen des Styles in einer gewissen Einseitigkeit und Rohheit hervortreten, dass sie noch nicht harmonisch in einander geschmolzen sind, und dass Reichthum und Mannigfaltigkeit wesentlich nur durch eine, nicht selten überladende Dekoration hervorgebracht werden. Dies Gepräge bleibt zunächst auch da, wo durch das Streben nach einer gewissen höheren Wirkung der Formen eine grössere Leichtigkeit in den Verhältnissen hervorgebracht wird. Und selbst in den späteren Zeiten, wo sich anderweitige Einflüsse zeigen, bleibt ein mehr oder weniger willkührliches Dekoriren der Massen ersichtlich; in der letzten Zeit des germanischen Styles erscheint dasselbe wiederum in einer, zum Theil sehr einseitigen Weise. —

Unter den älteren Monumenten ist zunächst die Kathedrale von Paris zu nennen, deren gegenwärtiger Bau (angeblich) bereits im J. 1163 gegründet, aber erst im Verlauf zweier Jahrhunderte, um 1360, vollendet wurde. Es ist ein Gebäude von reicher, fünfschiffiger Anlage, in den wesentlichen Theilen durchaus nach jenem primitiven Systeme angelegt. In dem Hauptschiff erscheinen schwere massige Säulen; in den Seitenschiffen jedoch kommen Säulen vor, welche mit je acht isolirten Säulchen als Gurtträgern umgeben sind; die starken Pfeiler, welche in der Durchschneidung des Lang- und Queerschiffes das Gewölbe stützen, und so auch die, welche die Vorhalle bilden und den Bau der Thürme tragen, sind bereits völlig als Säulenbündel gegliedert, eine Einrichtung, die sich an denselben Stellen auch in andern Kirchen ziemlich regelmässig wiederholt. Die Façade ist reich, in der eigenthümlichen Weise des französischen Styles, aber ebenfalls noch streng durchgebildet. — Verwandten Styl zeigen sodann: der Chor der Kathedrale von Rouen, 1212—1280; — die Kathedrale von Laon; — die Kirche Notre-Dame zu Dijon, diese bereits beträchtlich jünger, 1252—1334. (Diese Kirche hat ihren Hauptthurm über der Durchschneidung von Lang- und Queerschiff; die Façade ist durch eine weite, nach aussen geöffnete Vorhalle und hohe Gallerieen darüber ganz eigenthümlich gestaltet.) — Die Kathedrale von Senlis hat im Schiff Säulen, welche mit breiten, fast romanisch gegliederten Pfeilern wechseln. — Im Schiff der Kathedrale von Auxerre (seit 1213) wechseln einfache Säulen mit solchen, an denen Halbsäulchen anlehnen, und mit anderweitig gegliederten Pfeilern. Die Façade hat schwere Verhältnisse, ist aber mit reicher, zum Theil

spielender Dekoration versehen, an der bis 1550 gearbeitet wurde, ohne das Ganze zu vollenden. — Im Schiff der Kath. von Sens wechseln gekuppelte Säulen mit gegliederten Pfeilern; die Façade ist zu verschiedenen Zeiten gebaut, zum Theil noch im Uebergange aus dem romanischen Style. — Im Schiff der Kath. von Sées sind Rundsäulen, deren jede mit einem Halbsäulchen versehen ist, angewandt. — Die Kath. von Chartres, geweiht 1260, zeigt noch eigenthümlich strenge Formen. Die Säulen des Schiffes sind hier indess bereits durchgehend mit Gurtträgern besetzt, doch dabei in eigenthümlichem Wechsel, so nemlich, dass die Grundform entweder rund ist und eckige Gurtträger daran lehnen, oder dass die Grundform eine achteckige Säule mit runden Halbsäulchen bildet. Die Façade ist einfach angelegt, in ihren Motiven etwa der Kirche St. Etienne zu Caen [1] vergleichbar; nur der nördliche Thurm (1514) hat brillante, spätgothische Formen. Die Portale des Queerschiffes sind durch merkwürdig schwere und überaus reich dekorirte Vorbauten ausgezeichnet. — Die Kath. von Bourges, ein mächtiges, fünfschiffiges Gebäude, hat ebenfalls Säulen, die mit Gurtträgern besetzt sind; die Verhältnisse des Inneren sind hoch. Die Façade ist brillant dekorirt, doch zum Theil nicht ohne grosse Willkühr und in schwerer Grundform. — Die Kath. von Rheims, begonnen 1211 und um die Mitte des Jahrhunderts vollendet, zeigt die consequenteste Durchbildung des in Rede stehenden frühgothischen Styles. Die Säulen sind mit je vier Halbsäulchen besetzt, und die Kapitäle der letzteren sind mit denen jener, ausnahmsweise, gleich hoch (doch so, dass sie immer noch den Charakter des schwereren Säulenkapitäles, nicht den des leichteren Pfeilerkapitäles haben). Die Façade ist, was ihre Verhältnisse, Anordnung und Dekoration betrifft, als die edelste des gesammten französischen Kathedralenstyles zu bezeichnen. — Die Kathedrale von Amiens (1220—1288) hat im Inneren leichte und grossartig schöne Verhältnisse; der Charakter nähert sich, ohne zwar die alterthümlichen Elemente aufzugeben, bereits der freieren Entwickelung des Styles, die besonders in Deutschland erscheint. Die Façade ist reich dekorirt, doch weniger glücklich als etwa die von Rheims. — Im Chor der Kath. von Beauvais werden die Verhältnisse noch bedeutend höher und schlanker, aber auch hier findet sich noch keine Abweichung von dem ursprünglichen Princip. (Das Queerschiff, aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, ist in nüchternen Formen gebildet, das Schiff ist nicht zur Ausführung gekommen.) — Schliesslich sind noch zwei merkwürdige Façaden zu nennen: die der

[1] S. oben, S. 450.

Kirche St. Nicaise zu Rheims (die 1229—1297 gebaut und 1800 zerstört wurde), ein Bau von mächtiger Composition, mit einer gewissen Neigung zum deutschen Architektur-Princip, doch unbehülflich in den einzelnen Theilen; — und die der ehemaligen Kirche St. Jean zu Soissons, durch ihre reiche und im Detail zierliche Ausbildung interessant. — Die sogenannte heilige Kapelle zu Paris, 1242 gegründet und durch Peter oder Eudes von Montreuil gebaut, zeigt im Aeusseren wie im Inneren eine Behandlung, die dem schöneren und mehr harmonischen Style der deutsch-germanischen Architektur auffallend nahe steht, obgleich auch hier noch in der Detailbildung Strenge und Einfachheit entschieden sichtbar bleiben. —

Eigenthümliche und von dem eben besprochenen Architektur-Princip mehr oder weniger abweichende Motive zeigen sich an einigen frühgermanischen Bauten der Normandie. Hier ist jene Grundform der Säule für das Innere der Monumente minder einseitig zur Anwendung gekommen, vielmehr zeigt sich daneben eine reichere und lebhaftere Formation, die auf der bewegten Pfeilergliederung des spätromanischen Styles beruht. Die ganze Behandlung steht überhaupt noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu der romanischen Weise. Hieher gehören zunächst: der Chor von St. Etienne zu Caen und die Kathedrale von Bayeux (mit Ausnahme der etwas älteren, spätromanischen Arkaden des Schiffes, deren Fortsetzung der übrige Bau ausmacht). Sodann, wie es scheint, die Kathedrale von Coutances.

In ähnlicher Richtung entwickelt sich später der germanische Baustyl in der Normandie zu einer glänzenden Pracht, der es im Ganzen freilich weniger auf eine innerlich organische Consequenz, als auf ein eben so leichtes und zierliches, wie kühnes und phantastisches Spiel der Formen ankommt. Vor allem sind die Monumente von Rouen für diese Spätzeit bedeutend. Das Schiff der Kathedrale steht etwa im Uebergange zwischen jener Frühzeit und dieser Spätzeit (die Pfeilerbildung hat jene lebhaftere Gliederung, ist aber gegen die Gurtträger und Bögen noch ähnlich abgeschlossen, wie bei dem primitiven Säulenbau). Die Façade der Kathedrale dagegen, der spätesten Bauzeit angehörig, giebt ein Bild der reichsten, aber zugleich sehr überladenen Dekoration (der nördliche Thurm der Façade ist älter und noch frühgermanisch; der südliche von 1485—1507, der Portalbau von 1509—1530 aufgeführt). — In zierlichster, ob auch schon etwas spielender Anmuth erscheint die Kirche St. Ouen zu Rouen, vom J. 1318 bis ins sechszehnte Jahrhundert gebaut. Andre brillante Kirchen von

Rouen sind St. Vincent, St. Elai, St. Patrice, St. Maclou (diese vom J. 1512), u. a. m.

In Rouen finden sich zugleich einige der glänzendsten Beispiele germanischer Palast-Architektur, wie dieselbe sich am Schlusse der Periode (hier in der Zeit um das J. 1500) als eine höchst zierliche und prachtvolle Dekoration gestaltete. Dies sind namentlich: das Palais de Justice und das Hôtel de Bourgtheroulde, das letztere bereits mit einigen Elementen, die das Eindringen des modern italienischen Geschmackes verrathen. — Ihnen steht das Schloss Fontaine le Henri, unfern von Caen, zur Seite. — Andre Beispiele dieser Prachtarchitektur, zum Theil jedoch schwerer und minder gefüg in der Anwendung des dekorativen Elementes, erscheinen in Lothringen und Burgund. Man bezeichnet zuweilen, an den Glanz des burgundischen Hofes erinnernd, diesen Styl mit dem Namen des burgundischen. —

An den Monumenten der südfranzösischen Gegenden scheint sich der germanische Styl im Allgemeinen minder rein entwickelt zu haben; hier herrscht mehr oder weniger, und namentlich im Aeusseren, wiederum ein gewisses massenhaftes Element vor, wie solches — in seiner plastischen Bestimmtheit — überhaupt mit der Gefühlsrichtung des Südens übereinstimmt. Unter diesen Monumenten sind besonders hervorzuheben: die Kathedrale von Narbonne (1272—1332, nur aus Chor und Queerschiff bestehend). — Die Kath. von Alby (1282—1512), die durch die Kühnheit und Energie der Anlage und vornehmlich durch die schönen Verhältnisse des Inneren ausgezeichnet ist. — Die Kath. von Rodez (ein zierlich bunter Thurm dieser Kirche ist im Jahr 1510 gebaut). — Die Kath. von Mende (seit 1362, auch hier einer der Thürme in spät brillanter Form). — Die Kath. von Bordeaux, deren Aeusseres sich, wie es scheint, mehr dem Charakter der nordöstlichen Monumente annähert. U. a. m. —

Für die späte Entartung des germanischen Styles in Frankreich dürfte besonders, ausser einzelnen, schon im Vorigen genannten Bautheilen, die Kathedrale von Brou (in Burgund, 1511—1531) ein charakteristisches Beispiel geben. — Auch die Façaden der Kathedralen von Toul und von Tours gehören hieher. — Als ein überaus merkwürdiges Beispiel ist schliesslich die Kathedrale von Orleans anzuführen. Ihr Bau fällt durchaus in die Periode der modernen Kunst, von 1601—1790, aber sie ist in allen Hauptmotiven getreu nach den Principien des germanischen Styles, brillant und selbst in edler Harmonie aufgeführt. Die Detailformen erscheinen an sich allerdings nüchtern und ohne lebendiges Gefühl für ihre

eigentliche Bedeutung gebildet, doch auch sie ohne eine namhafte Einmischung moderner Elemente. Vorzüglich geschmackvoll ist die Façade. Die Einrichtung derselben folgt dem Vorbilde der älteren französisch germanischen Kathedralen; die beiden Thürme erheben sich, reich geschmückt und in glücklichen Verhältnissen, in je zwei vierseitigen Geschossen; über diesen steigt ein rundes Obergeschoss empor, welches durch einen luftigen, offenen Säulenkreis, mit buntem Zinnenwerk abschliessend, gebildet wird.

§. 4. Die Monumente in den Niederlanden.

Dasselbe primitive System der germanischen Architektur, welches in den nordöstlichen Gegenden von Frankreich erscheint, zeigt sich auch in den Niederlanden,[1] und zwar mit voller Entschiedenheit, vorherrschend, sowohl bei den minder zahlreichen Kirchen, welche der früheren Entwickelungsperiode des Styles angehören, als bei denen der späteren Zeit, welche die bei weitem grössere Mehrzahl ausmachen. Zugleich aber wird dies System hier mit grösster Einseitigkeit aufgefasst und zumeist ohne alle weitere künstlerische Ausbildung zur Anwendung gebracht. Die Säulen, welche die Schiffe der Kirche voneinander trennen, sind fast nie mit Gurtträgern versehen (die letzteren, wo sie vorhanden sind, setzen fast überall erst über dem Kapitäl auf), dabei stehen sie in breiten Entfernungen von einander, und die Wände erscheinen schwer und massenhaft. Die Schiffe haben an sich ebenfalls eine grosse Breite, so dass die Gewölbe, was namentlich in den holländischen Kirchen der Fall ist, häufig nur aus Holz gebildet werden konnten. Demgemäss hat in der Regel auch das Aeussere zumeist einen schweren, nüchternen Charakter, und wo ein grösserer Formenreichthum angewandt wird, erscheint derselbe vorherrschend in dem Gepräge einer äusserlichen, mehr oder weniger willkührlichen Dekoration. Solcher Art sind die meisten Kirchen germanischen Styles zu Valenciennes, Tournay, Lille, Courtray, Ypern, Brügge, Gent, Brüssel, Löwen, Mecheln, Antwerpen, Lüttich, Huy, Dinant, u. s. w.; und vorzüglich nüchtern die holländischen Kirchen: zu Rotterdam, Delft, im Haag, zu Leyden, Haarlem, Amsterdam, u. s. w.

Nur einzelne kirchliche Gebäude machen von diesem allgemeinen System eine Ausnahme, indem in ihnen statt der rohen Säulen zierlich gegliederte Säulenpfeiler erscheinen. Doch gehören dieselben durchweg den späteren Entwickelungszeiten des Styles an, und jene Gliederung hat ein Gepräge, welches, ob auch

[1] Vgl. Schnaase, Niederländische Briefe.

anmuthig ausgebildet, doch schon eine Lösung des eigentlich gesetzmässigen Organismus erkennen lässt. Dies besteht vornehmlich darin, dass zwischen den Gurtträgern und den Gurten und Bögen des Gewölbes keine bestimmte Scheidung statt findet, vielmehr die ersten in den Profilen der letzteren gebildet sind, — eine Einrichtung, die in der Spätzeit des germanischen Styles zwar auch anderweitig und besonders in Deutschland, häufig vorkommt. Das vorzüglichste der in Rede stehenden Monumente ist der Dom von Antwerpen, ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts, fünfschiffig und durch die grossartige Schönheit der Verhältnisse des Inneren ausgezeichnet. Die brillante, doch minder harmonisch gebildete Façade mit ihrem mächtigen Thurmbau wurde 1422 durch Hans Amel begonnen und bis in das sechszehnte Jahrhundert fortgesetzt. — Neben diesem Gebäude sind noch besonders zu nennen: die Kirchen St. Peter zu Löwen, St. Martin zu Halle (unfern von Brüssel), St. Waltrudis zu Bergen (Mons), St. Salvator zu Brügge. — Der Dom, St. Gudula zu Brüssel (im Inneren mit Säulen), ist durch seine schöne Façade aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts ausgezeichnet, die sich, ihren Hauptmotiven nach, der deutsch germanischen Bauweise annähert.

Wenden wir uns noch einmal zu dem vorherrschenden System der niederländischen Kirchenbauten zurück, so bemerken wir, dass die einseitige Aufnahme und Behandlung derjenigen Elemente, welche den Beginn des germanischen Baustyles eingeleitet hatten, hier zu einem, dem inneren Wesen der germanischen Architektur fast entgegengesetzten Resultate führten. Statt der lebendigen, aufwärts strebenden Bewegung finden wir Räume und Massen, die sich leer, aber dem äusserlichen Verkehre bequem in die Breite dehnen. Es ist der Ausdruck eines praktisch verständigen, aber auch unkünstlerischen Sinnes, der im Wesentlichen nur das körperliche, nicht das geistige Bedürfniss der Menschen ins Auge fasst. Die niederländischen Kirchen tragen überhaupt das Gepräge von Hallen des öffentlichen Verkehres; und dies um so entschiedener, als gerade die Bauten solcher Art, die Stadthäuser, Fruchthallen u. dergl., bei dem steigenden Aufschwunge des dortigen Städtelebens, als sehr wichtige und umfassende Anlagen erscheinen. In den letzten Zeiten des germanischen Styles sind es diese Bauten, an denen sich sogar, im Gegensatz gegen die bei weitem grössere Mehrzahl der kirchlichen Monumente, eine höhere künstlerische Ausbildung entfaltet und deren architektonische und bildnerische Dekoration in eigenthümlich reicher und geschmackvoller Weise durchgeführt erscheint. Das glänzendste und prachtvollste

Beispiel solcher Bauanlagen ist das Stadthaus von Löwen (1448—1469); andre namhafte Stadthäuser finden sich zu Brüssel, zu Gent (der ältere Theil desselben, gegründet 1481), zu Brügge (bereits 1376 gegründet), zu Ypern, Oudenarde Arras, Bergen (Mons), u. s. w. Eine besondre Zierde vieler von diesen Stadthäusern ist der städtische Glockenthurm, Belfroy genannt, der sich leicht und kühn über dem Gebäude erhebt.

§. 5. Die Monumente von England.

In England[1] ward der germanische Baustyl ähnlich frühzeitig wie in Frankreich, und, wie es scheint, nicht ganz ohne einen von dort ausgegangenen Einfluss eingeführt; doch nahm derselbe hier alsbald eine sehr eigenthümliche und von der französichen Behandlungsweise völlig abweichende Richtung. Es ist jenes Element einer reicheren, mannigfaltigeren Gliederung und Theilung der Formen, einer bunteren und mehr spielenden Ornamentik, welches bereits bei den romanischen Bauten von England — anfangs und vorherrschend zwar schwer und willkührlich, später jedoch zum Theil in sehr zierlicher Umbildung — hervorgetreten war, was auch gegenwärtig die Auffassung des Styles bestimmte. Noch lebhafter, noch beweglicher gestaltete sich dasselbe auf den, einer solchen Behandlungsart vorzüglich günstigen Principien des germanischen Systemes; aber, wie früher, so gelangte auch jetzt die englische Architektur im Wesentlichen, und einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht zu einer vollständig organischen Durchbildung. Der Reichthum der Formen, mit welchen die Gebäude geschmückt erscheinen, ward nicht durch eine innerlich stetige, gewissermassen naturnothwendige Entwickelung hervorgebracht; vielmehr beruhte derselbe auf einem mehr oder weniger willkührlichen Formenspiele, und es ist im Wesentlichen nur ein äusserliches Gesetz, nur ein trockner und starrer Schematismus, was Uebereinstimmung in dieses bunte Spiel bringt. Die französische und die englische Architektur des germanischen Styles — jene zumeist mit Absicht an den rohen Grundformen festhaltend, diese mit gleicher Einseitigkeit den Detailformen zugewandt — bilden zwei charakteristische Gegensätze, deren Widerspruch nur durch eine höher beseelte Auffassung des Ganzen gelöst werden konnte.

Die Eigenthümlichkeit der englisch germanischen Architektur spricht sich zunächst in der Anordnung ihres Grundrisses aus. Ohne

[1] *Britton, the cathedral antt. of England*, und *the architect. antt. of Great Britain.* — *Winkles, architect. etc. illustrations of the cath. churches of England and Wales.* U. a. m.

eben beträchtlich ausgedehnte Maasse zu haben, werden die Hauptgebäude doch gern in bedeutender Länge angelegt, so dass lange, vielfach wechselnde Reihen von Pfeilern und Bögen erscheinen. Dabei genügt ein Queerschiff selten; in der Regel finden sich deren zwei (ein grösseres und ein kleineres), die somit den Wechsel der Grundformen wesentlich erhöhen. Dann wird sehr häufig an der Ostseite noch eine besondre, oft ebenfalls ziemlich lang gestreckte Kapelle (die sogenannte *Lady Chapel*) hinausgebaut. Trotz alledem wird aber durchweg, auch insgemein wo eine solche Kapelle vorhanden ist, die Ostseite nüchtern und willkührlich durch eine gerade (von einem grossen Fenster ausgefüllte) Wand abgeschnitten, während der in den übrigen Ländern zumeist vorherrschende polygone Schluss des Chores die Bewegung der Formen des Grundrisses auf eine eben so harmonische wie beruhigende Beweise beendet. — Was ferner die Structur des Inneren anbetrifft, so werden zunächst, statt der romanischen Pfeiler und statt der französisch-germanischen massigen Säulen, leichte Säulenbündel angewandt, und zwar so, dass zu Anfange diese Säulen wirklich frei nebeneinander stehen oder sich frei um einen festen Kern umherreihen. Bald werden sie zwar zu Halbsäulen, welche mit diesem (theils pfeilerartigen, theils säulenartigen) Kern verbunden sind; insgemein aber behalten sie auch bei solcher Einrichtung ihre isolirte Bedeutung, und nur selten verschmelzen sie, unter sich und mit dem Kerne, zu einem sich gegenseitig bestimmenden Ganzen; noch seltner werden sie an den Wänden des Mittelschiffes als Gurtträger emporgeführt, vielmehr setzten die letzteren insgemein erst an der Wand auf besonderen Consolen auf. Der reiche Wechsel in der Form jenes Säulenbündels hat sodann eine eigenthümlich reiche Gliederung der Bögen, die sie tragen, zur Folge; doch scheint auch in diesen, obgleich sie wesentlich von der französischen Bogenformation abweichen, eine vollkommen belebte und ihrer Bedeutung gemässe Durchbildung noch nicht erreicht.[1] — In dem Stabwerk der Fenster macht sich, was dessen oberen Theil anbetrifft, jene elastische Spannung, die für die ästhetische Ausbildung seiner Form nöthig ist, nur selten bemerklich; nur bei wenigen Gebäuden sieht man grössere und kleinere Rosetten, die sich (ob auch ohne den Ausdruck einer sonderlichen Kraft) in angemessenem Gleichgewichte halten; sehr häufig, zumal in späterer Zeit, herrscht

[1] Die vorhandenen, ob auch sehr zahlreichen Abbildungen und Risse englischer Architekturen geben nur höchst selten eine genügende Profildarstellung der Bögen; man kann die Bildung derselben zumeist nur aus den perspektivischen Darstellungen beurtheilen.

in seinen Hauptformen ein trockner Parallelismus, so dass die Linien entweder sich durchschneidende Bögen (parallel mit dem Umfassungsbogen des Fensters) bilden, oder dass sie senkrecht in die Höhe steigen und sodann nur willkührlich von andern geschweiften Linien durchflochten werden. Alles dies giebt ein sehr reiches, zugleich aber ein nach durchaus nüchternen Principien angewandtes Detail.

Ueber der Durchschneidung des Langschiffes und des grösseren Queerschiffes erhebt sich in der Regel ein hoher Thurm, ohne Zweifel nach dem Vorbild romanisch englischer Anlagen, der die Thürme der Façaden, wo solche vorhanden sind, beträchtlich zu überragen pflegt. Da die Last dieses Thurmes völlig von freistehenden Pfeilern getragen wird, so hat man, die Standfähigkeit der letzteren zu verstärken, zuweilen mancherlei eigenthümliche Aushülfe getroffen; zum Theil finden sich durchbrochene Zwischenbauten zwischen ihnen angewandt, zum Theil auch rohe massenhafte Bogenstreben, die den edleren Eindruck des Inneren wesentlich beeinträchtigen (wie dessen z. B. die Kathedrale von Wells ein auffällig barbarisches Beispiel enthält). — Das Aeussere zeigt insgemein die durch das System der Strebepfeiler bedingten einfachen Hauptformen, die, wie in der französischen Architektur, nur selten höher ausgebildet erscheinen. Dagegen ist oft, vornehmlich an den Façaden, wiederum eine reiche Dekoration angewandt, namentlich von allerlei zierlichen Gallerieen u. dergl., wobei jedoch der Ernst und die Energie der entsprechenden Dekoration des französischen Styles vermisst wird. Zu bemerken ist aber, dass die Façaden insgemein, mit solcher Verzierung nicht sehr übereinstimmend, grosse Spitzbogenfenster (nach Art der deutsch-germanischen Architektur) enthalten. Den Thürmen fehlt durchweg das achteckige Obergeschoss, und wo eine Spitze vorhanden ist, steigt dieselbe, eben so unorganisch wie zumeist in Frankreich, als schlanke achtseitige Pyramide über dem viereckigen Bau empor. Bei den späteren Monumenten fehlt jedoch in der Regel die Spitze und die Thürme haben ihren selbständigen Abschluss erhalten, indem sie, gleich Burgthürmen, mit Zinnen gekrönt und diese auf den Ecken durch kleine Thurmspitzen eingeschlossen werden. Solche Zinnenbekrönung, die überhaupt einen gewissen Einfluss des Burgbaues auf den Kirchenbau zu verrathen scheint, findet sich in späterer Zeit nicht selten auch über den anderweitigen Kranzgesimsen der Kirchen, vor dem Ansatz der Dächer, angewandt. —

Für den ersten Beginn der germanischen Architektur in England sind besonders zwei Bauwerke wichtig. Das ältere von

diesen ist die Kathedrale von Canterbury, oder vielmehr die östliche Hälfte derselben: der jetzige Chor, der sein eignes Querschiff hat und dem sich, als unmittelbare Fortsetzung des Baues, die Dreieinigkeitskapelle und eine Rundkapelle, Beckets Krone genannt, anschliessen; diese Theile wurden nach einem Brande im J. 1174 gebaut und 1185 vollendet. Sie zeigen eine Vermischung romanischer mit germanischen Formen, doch so, dass (mit Ausnahme der noch völlig romanischen Crypten) die letzteren als die vorzüglich charakteristischen erscheinen. Und zwar ist das Hauptprincip der Structur im Wesentlichen das der ältesten germanischen Bauten im nordöstlichen Frankreich, indem die Bögen und Gurtträger von runden oder auch achteckigen Säulen, deren einige mit Halbsäulchen versehen sind, getragen werden. — Jünger und zugleich bedeutender für das Eigenthümliche der englischen Architektur erscheint die Templerkirche zu London. Diese besteht aus zwei Theilen, einem Rundbau, nach Art der Heiligen-Grabkirchen, welcher im J. 1185 gegründet zu sein scheint, und einem rechtwinkligen Langhause von drei gleich hohen Schiffen, welches im J. 1240 vollendet wurde.[1] In dem Rundbau erblickt man ebenfalls noch eine Vermischung romanischer und germanischer Formen; doch herrscht das Princip der letzteren noch mehr vor, namentlich in dem Charakter der Gliederungen, die in lebhafter und mannigfach wechselnder Bewegung die massenhafte Strenge der romanischen Bildungsweise durchbrechen. Die spitzbogigen Arkaden, die den

[1] Das Jahr 1185 bezeichnet bereits, einer (nicht mehr erhaltenen) Inschrift zufolge, eine Weihung für den Bau; diese ward durch Heraclius, Patriarchen von Jerusalem, vollzogen, als derselbe in Gesellschaft des Grossmeisters der Templer und des Comthurs der Johanniter England besuchte. Aus den Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Gebäudes, und namentlich aus dem nahen Verhältniss der Formen des Rundbaues zu denen des Langschiffes, scheint mir indess hervorzugehen, dass jene Weihung sich nicht auf die Vollendung des älteren Baues, sondern (wie dies häufig vorkommt) auf dessen Grundsteinlegung bezieht. Es ist leicht möglich, dass die Anwesenheit der genannten Personen erst den Gedanken zu dem ganzen Bau hervorgerufen hatte und dass es, trotz der Grundsteinlegung, noch an den weiteren Vorbereitungen fehlte. So mag der eigentliche Beginn noch später fallen und die Zwischenzeit zwischen der Errichtung beider Bautheile, deren der eine, seinem ganzen Gepräge nach, sich als die unmittelbare Fortsetzung des andern zu erkennen giebt, noch kürzer sein, als es in dem Verhältniss der beiden Jahreszahlen bezeichnet zu sein scheint. — Vgl. im Uebrigen die meisterhaften Darstellungen und Risse bei *R. W. Billings, architect. illustrations and account of the Temple Church, London.*

Mittelraum von dem Umgange trennen, werden durch Bündel von je vier schlanken Säulen gebildet. In dem Langhause dagegen verschwindet alles romanische Element. Die Gliederungen, zwar ebenfalls noch bunt und fast spielend bewegt, erscheinen hier bereits harmonisch verschmolzen; die Pfeiler bestehen aus einem runden Kern mit starken Halbsäulen. Die Fenster dieses Raumes bestehen aus je drei schlanken, architektonisch verbundenen spitzbogigen Oeffnungen. Hierin, wie in der gesammten Behandlungsweise, ist dieser Theil der Templerkirche sehr bezeichnend für die Eigenthümlichkeiten des frühgermanischen Baustyles in England.

In ähnlicher Weise erscheinen sodann verschiedene andere Bauwerke, welche der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Vor allen bedeutend ist unter diesen die Kathedrale von Salisbury (gebaut von 1220—1258), die durchaus ein Ganzes aus Einem Gusse bildet und somit die umfassendste Gelegenheit giebt, die erste selbständige Entwickelung des englisch germanischen Baustyles im Ganzen wie in allen seinen Einzelheiten zu beobachten. Was im Obigen über die Form des Grundrisses und über die Hauptelemente der Structur gesagt ist, findet sich hier regelmässig durchgeführt. Im Inneren sieht man überall Säulenbündel, oder Säulchen, die sich um Pfeiler umherreihen, im Aeusseren eine bunt dekorirte Façade, und über dem Hauptqueerschiff einen schlank aufsteigenden Thurm, dessen Masse, sowie auch die pyramidale Spitze durchweg mit allerlei spielenden Verzierungen bedeckt sind. — Verwandten Styl zeigen die älteren Theile der Kathedrale von Lichfield (Schiff und Queerschiff mit den Thürmen), doch sind dieselben, besonders was die Pfeilerformation im Inneren anbetrifft, schon mehr durchgebildet. — So auch das Schiff und Queerschiff der Kathedrale von Wells, die gleichfalls aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts herrühren. Besonders ist hier die Façade durch die harmonische Anordnung ihrer Dekoration ausgezeichnet. — Ferner: das Queerschiff der Kath. von York (der südliche Flügel vom J. 1227, der nördliche von 1250—1260); der Chor der Kath. von Ely; die östlichen Theile der Kath. von Winchester; die Façade der Kath. von Peterborough; der Thurm der Kath. von Chichester (beendet 1244); das Kapitelhaus der Kath. von Oxford, u. a. m.

Für eine gewisse strengere Organisation des germanischen Baustyles, ohne sich jedoch von den englischen Grundprincipien zu entfernen, giebt sodann die Kathedrale von Exeter, deren wesentliche Theile in die Zeit von 1280—1370 fallen und die wiederum als ein Ganzes aus Einem Gusse erscheint, ein sehr

bezeichnendes Beispiel. — Aehnlich die Kath. von Lincoln; nur ist hier die Fensterbildung, und überhaupt das Aeussere noch etwas alterthümlicher (auch hat die Façade noch romanische Theile). — Die Westmünster-Kirche zu London, im J. 1270 begonnen, nähert sich auf eigenthümliche Weise, besonders was die Anordnung des Grundrisses betrifft, dem System der französischen Kathedralen; doch erkennt man auch hier, in der Bildung der einzelnen Theile, deutlich die englische Behandlungsweise. (Die, an der Ostseite dieser Kirche angebaute Begräbnisskapelle Heinrichs VII. wird weiter unten erwähnt werden. Der Oberbau der Thürme rührt aus der Zeit um das J. 1700 her, ist aber gleichfalls in einer gewissen Nachahmung der germanischen Formen ausgeführt.) — Die edelste und reinste Durchbildung des germanischen Baustyles zeigt sich im Schiff der Kathedrale von York (1291—1330) und in dem gleichzeitig erbauten Kapitelhause derselben Kirche; hier nähert sich die Behandlung der geläuterten Durchbildung des Styles, die sonst zumeist nur in Deutschland gefunden wird. Der Chor 1361—1405) ist reicher in den Formen, aber auch mehr willkührlich und zugleich nüchtern; noch mehr ist dies der Fall an der, zwar sehr brillanten Façade (1402). — Mancherlei ansprechende Motive, theils in einer strengeren, theils in einer freieren Behandlung des germanischen Styles findet man sodann an den malerischen Ruinen der Abtei von Tintern (unfern von Monmouth, der Abtei von Netley (unfern von Southampton), der Kapelle von Holyrood zu Edinburgh, der Abtei von Melrose (am Tweed, Grafschaft Roxburgh), u. a. a. O.

Die edlere Durchbildung, die sich besonders im Schiff der Kathedrale von York zeigte, scheint indess in England keinen sonderlichen Anklang gefunden zu haben. Vielmehr macht sich im Verlauf des vierzehnten, und besonders im fünfzehnten Jahrhundert, — der Periode, in welcher der germanische Baustyl freilich überall seine ernstere Gesetzmässigkeit aufgiebt, — eine Neigung zum Flachen und Breiten bemerklich, und vornehmlich nur den Fenstern und Gewölben wendet sich jene, oft zwar sehr reiche Dekoration eines bunt schematischen Spieles zu. Dahin gehören u. a. bereits die späteren Theile der Kath. von York. Als anderweitig namhafte Beispiele dieser Periode dürften hervorzuheben sein: die Kath. von Bristol (1306—1332, nur aus Chor und Queerschiff bestehend); die westlichen Theile der Kath. von Canterbury (seit 1376), — diese beide noch in ziemlich einfachen und gemessenen Formen gebaut; — die elegante Lady Chapel der Kathedrale von Ely (1321—1349) und der sehr eigenthümliche achteckige Bau in der

Mitte dieser Kirche, in der Durchschneidung von Queer- und Langschiff (1322—1328); — der gleichfalls elegante Chor der Kath. von Lichfield; — das Schiff der Kath. von Winchester (etwa von 1367—1405), das aus einer merkwürdigen Umwandlung (nicht als eigentlicher Neubau) vorhandener Bautheile romanischen Styles entstanden ist; — die Marienkirche zu Oxford (aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Thurm, aus dem Anfange des vierzehnten, noch die schlanke achteckige Spitze über dem viereckigen Unterban hat); — die Kath. von Bath, aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, ein Gebäude von eigenthümlich breitgesperrten Verhältnissen, dem man, seiner weiten Fenster wegen, den Namen der „Laterne von England" gegeben hat; u. a. m.

An einzelnen, und besonders an gewissen kleineren Monumenten dieser Spätzeit des germanischen Styles entfaltet sich das der englischen Architektur eigne dekorative Element zu ganz eigenthümlichem Glanze und Reichthum. Dies zeigt sich besonders in der Ausbildung des Gewölbes. Ein mannigfaltiges, oft zu Rosetten in einander verschlungenes System von Gurten, statt der einfachen Kreuzgurte, breitet sich fächerförmig, dem bunten Geäste einer Baumwölbung vergleichbar, gegeneinander empor; dabei erhalten die Schlusssteine, in welchen die Hauptgurte einander begegnen, eine reiche Ausbildung, und häufig senken sie sich, als ob sie eine neue Stütze für solche Formenfülle suchten, in der Gestalt von hängenden, zum Theil aufs Künstlichste durchbrochenen Zapfen nieder. In Uebereinstimmung hiemit steht das bunte Spiel des Sprossenwerks in den breiten Fenstern und die, diesem ähnlich gestaltete Verzierung der Pfeiler und Wandtheile. — Als eins der früheren Beispiele dieser zierlichen Behandlungsweise ist der Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester (1381) zu nennen. Neben ihm die *Lady Chapel* der Kathedrale von Peterborough. Die Kapelle des h. Georg zu Windsor (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) ist in derselben Weise ausgezeichnet. Das edelste und am Bedeutsamsten durchgebildete Beispiel aber enthält die Kapelle des Kings-College zu Cambridge (begonnen 1441, beendet 1530); und bis zur überschwänglichen Pracht entfaltet erscheint dieselbe Weise der Architektur an der gleichzeitigen Begräbnisskapelle Heinrichs VII., an der Westmünster-Kirche zu London.

Neben dieser brillanten Formation des Gewölbes entwickelt sich in England noch eine andre Weise der Ueberdeckung der Räume, die zu ähnlich reichen Bildungen führt. Diese besteht in einem kunstreich ausgebildeten Sprengewerk, dessen Balken und Füllungen

in den Formen desselben glänzend dekorativen Styles behandelt erscheinen. Oft ist der Eindruck, den dasselbe hervorbringt, sehr reich und zierlich, zuweilen aber auch nicht frei von einer gewissen Schwere. Seltner bei den kirchlichen Monumenten angewandt, findet sich diese Weise der Ueberdeckung, besonders wo sie auch an ihrem schicklichsten Platze ist, bei Hallen und grossen Festsälen. Solcher Art sind z. B. die Crosby-Halle zu London (nach 1446), die des Palastes von Eltham, unfern von London (vollendet 1482), u. a. m.

Sehr bedeutsam zeigt sich die spätgermanische Architektur in England ferner bei der Anlage der zahlreichen Stiftungen, welche besonders in jener Zeit (wie auch nachher) für das wissenschaftliche Studium und den wissenschaftlichen Unterricht gegründet wurden, namentlich bei der Anlage der sogenannten Colleges. Die grössere Mehrzahl derselben ist in Oxford und in Cambridge vorhanden. Manche von den Hauptgebäuden in diesen Stiftungen geben wiederum charakteristische Beispiele für die zierliche Entwickelung der Prachtarchitektur in der genannten Periode. So in Oxford die grosse Halle im Christ-Church-College, mit zierlichem Sprengewerk (1529), und das Treppenhaus vor derselben, deren palmenartiges Gewölbe von einem leichten Pfeiler in der Mitte des Raumes getragen wird. Ein andrer Prachtraum in Oxford ist die Divinity-School (das Auditorium für die Vorträge über Theologie), deren Gewölbe in künstlich sculptirten Zapfen niederhängt. Das glänzendste Gebäude in Cambridge ist die schon genannte Kapelle des Kings-College.

Hieher gehören schliesslich auch die, oft sehr reich dekorirten Tabernakel-artigen Bauten, die sich im Inneren der Kirchen finden; namentlich die Grabmonumente, deren besonders die Kathedrale von Winchester eine sehr interessante Auswahl enthält, die Lettner (gewöhnlich mit dem Namen des Singechores oder Bischofthrones bezeichnet), u. dergl. m.

§. 6. Die Monumente von Deutschland,

mit Ausschluss der baltischen Länder und der brandenburgischen Marken.

In Deutschland kam der germanische Baustyl etwas später als in Frankreich und England zur Entfaltung und allgemeinen Anwendung. Während in jenen Ländern bereits die ersten Grundsätze dieses Styles entwickelt und festgestellt wurden, herrschte hier im Wesentlichen noch der romanische Baustyl vor, und gerade die lieblichsten Blüthen des letzteren und so auch jener eigenthümliche Uebergangsstyl, der den romanischen Formen den fremdartigen

Spitzbogen hinzufügt und mit einer bestimmten Consequenz in dieselbe verschmilzt, ohne dadurch aber den eigentlichen Germanismus zu begründen, scheinen in diese Zeit zu fallen. Das Verhältniss der Monumente lässt es erkennen, dass der eigentlich germanische Styl in Deutschland seine Entstehung zunächst einem auswärtigen, vornehmlich dem französischen Einflusse verdankt; er ward unsern Vorfahren als ein, in seinen Grundzügen bereits feststehendes System überliefert. Man konnte somit bereits von vornherein auf dessen vollkommnere Ausbildung Bedacht nehmen, und man war dazu um so mehr befähigt, als hier der architektonische Sinn schon in jenen letzten Werken des romanischen Styles zu einer vorzüglichen Läuterung und Freiheit gelangt war. So gehört die vollendete Entwickelung des germanischen Baustyles, wie diese bereits oben, bei der allgemeinen Charakteristik desselben, geschildert ist, wesentlich Deutschland an. Zugleich brachte es jene höhere Freiheit des künstlerischen Geistes mit sich, dass diese Entwickelung sich in mancherlei verschiedenartigen Richtungen bewegte, dass wir demnach — unabhängig von dem historischen Stufengange in der Ausbildung des Styles — manche erhebliche Unterschiede in der Hauptanlage und in den Hauptformen der einzelnen Monumente wahrnehmen. Hieher gehört u. a. die, ebenfalls schon besprochene Einrichtung, dass den Seitenschiffen gleiche Höhe mit dem Mittelschiff gegeben wird und in solcher Weise wenigstens der innere Raum des Gebäudes ein eigenthümlich grossartiges und freies Gepräge erhält, eine Einrichtung, die in Deutschland sehr häufig ist. Eine ganz eigenthümliche Behandlung des Styles erscheint in den nordöstlichen Gegenden von Deutschland, in den baltischen Küstenländern und den brandenburgischen Marken; diese aber, die mit der gleichzeitigen Architektur der übrigen germanischen oder germanisirten Ostseeländer in unmittelbarem Zusammenhange steht, lassen wir vor der Hand unberücksichtigt.

Die ältesten Beispiele des germanischen Styles, die wir in Deutschland kennen, zeigen uns denselben gewissermaassen noch im Kampf mit den Hauptformen des romanischen Styles; sie deuten es an, dass man sich nicht plötzlich entschliessen konnte, den letzteren zu verlassen, und dass man erst einiger Gewöhnung bedurfte, ehe man das Gesetz der neuen Bauweise mit völliger Hingebung annahm. Gleichwohl war hiezu die kurze Frist von einigen Jahrzehnten bereits hinreichend. Als eins der wichtigsten Beispiele für das erste Auftreten des germanischen Styles in Deutschland ist bereits früher das Schiff der Kirche S. Gereon zu Köln (1212—1227) genannt; indem die Anlage dieses Bauwerkes noch

den anderweitigen spätromanischen Monumenten des Niederrheins entspricht, erscheint hier in den Hauptformen bereits der germanische Charakter, obgleich in schlichter und strenger Weise, als vorherrschend.[1] — Wichtiger noch ist der Dom von Magdeburg, der im J. 1208 oder 1211 begonnen wurde. Auch seine Anlage folgt, vornehmlich in den älteren Theilen (dem Chor und Queerschiff), zunächst den Bestimmungen des romanischen Styles, indem z. B. im Inneren noch ein dem letzteren entsprechender Pfeilerbau angewandt, auch das Detail zum Theil nach romanischer Weise behandelt ist. Doch hat schon der Grundriss das Abweichende, dass um den (polygonisch geschlossenen) Chor ein Umgang angeordnet ist und an diesen sich ein Kranz von Kapellen — der Anlage der französischen Kathedralen entsprechend — anlehnt. Sodann ist zu bemerken, dass, in gleichem Maasse, wie der Bau dieser älteren Theile in die Höhe steigt, die romanische Behandlungsweise verlassen wird und die germanische immer entschiedner, wenn auch noch streng und ohne völlig freie Entwickelung, an ihre Stelle tritt. Das Schiff des Domes, etwas später begonnen als der Chor, befolgt gleichwohl dasselbe System der massigen Pfeiler (mit Halbsäulen), doch findet sich hier im Uebrigen kein romanisches Element; die Vollendung desselben fällt aber in eine beträchtlich späte Zeit, indem die Weihung des Domes erst im J. 1363 stattfand. Noch später scheinen gewisse dekorirende Theile des Aeusseren zu sein, namentlich die bunt verzierten Giebelreihen über den Seitenschiffen, sowie die Vollendung der Façade, die einen reichgeschmückten Zwischenbau zwischen zwei sehr einfach angeordneten Thürmen enthält. (Die Beendung des Thurmbaues fällt erst in das J. 1520.)[2] — Dann ist die alte Pfarrkirche zu Regensburg zu nennen, ein Gebäude von ganz eigenthümlicher Anlage, indem ein oblonger, flachgedeckter Mittelraum ringsum von gewölbten Seitengängen und Emporen über diesen umgeben wird. Hier zeigt sich das frühgermanische Element, im Inneren jedoch auch noch mit Pfeilern statt der Säulen, wesentlich vorherrschend; aber die Phantasie des Baumeisters ist augenscheinlich durch die Bedingnisse des neuen, noch fremdartigen Systemes beträchtlich verwirrt worden: gedrückte und hohe Spitzbögen, Flachbögen und Halbkreisbögen (diese indess nicht mehr auf romanische Weise gegliedert) wechseln willkührlich mit einander ab, und auch die Pfeiler haben eine nicht minder verschiedenartige Gestalt.[3] — Die

[1] Boisserée, Denkm. der deut. Bauk. am Niederrhein, T. 61—63.
[2] Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg.
[3] Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalt. in Regensburg. Heft IV.

Kirche zu Ruffach im Elsass nähert sich dagegen entschieden dem System der älteren französisch germanischen Kirchen, indem in ihr starke Pfeiler, an denen Halbsäulen lehnen, mit freien Säulen, als Trägern der noch breiten und schweren Spitzbögen, wechseln. [1]

Diesen zerstreuten und verschiedenartigen Versuchen, das Element des germanischen Styles sich anzueignen, tritt indess sehr bald eine ungleich bedeutsamere und erfolgreichere Aufnahme und Anwendung desselben gegenüber. Die Beispiele dafür gehören vornehmlich den westlichen Gegenden von Deutschland an. Unter ihnen ist zunächst die Liebfrauenkirche zu Trier (gebaut von 1227—1244) von höchster Wichtigkeit. [2] Auch dies ist ein Gebäude von sehr eigenthümlicher Anlage. In der Hauptform rund, wird dasselbe von einem erhöhten Lang- und Queerschiffe durchschnitten, über deren Durchschneidung sich eine, wiederum erhöhte und im Aeusseren mit einem Thurm überbaute Kuppel wölbt. Es ist darin gewissermaassen eine Nachwirkung alt-byzantinischer Principien zu erkennen, und sofern diese auf die Hauptanlage ihren Einfluss äusserte, sieht man wiederum, dass das System der germanischen Architektur noch nicht mit völliger Entschiedenheit durchgedrungen war. Gleichwohl erscheint dasselbe im Uebrigen als wesentlich vorherrschend. So löst sich jene runde Grundform in einen Kreis von Halb-Polygonen auf, indem die Enden der beiden Hauptschiffe sowohl, als die Nebenräume, welche die Ecken zwischen ihnen ausfüllen, durch deren Gestalt belebt werden; es scheint, dass das Vorbild des Kapellen-Kranzes, welcher den Chor der französischen Kathedralen häufig umgiebt, zu dieser eigenthümlich reichen Anlage die Veranlassung gab. So werden die Spitzbögen des Inneren von Rundpfeilern getragen, indem die in der Durchschneidung des Kreuzes befindlichen eine stärkere Dimension haben und mit je vier Halbsäulen besetzt sind, die übrigen aber schwächer und als eigentliche Säulen erscheinen; auch dies nach dem Vorbilde der französisch germanischen Architektur, doch bereits mit freierem Sinne ausgebildet, sofern wenigstens die Kapitäle nicht mehr die für das germanische Princip unpassende, alterthümlich schwere Form haben, vielmehr schon als leichte Blätterkränze gestaltet sind, auch, wo Halbsäulen an die stärkeren Pfeiler anlehnen, diese als ein ihnen gemeinsam angehöriges Ganze umschlingen. In den sämmtlichen Gliederungen zeigt sich ein sehr mannigfach bewegtes Lebensgefühl,

[1] *Golbéry, Antt. de l'Alsace, I, pl. 22, 23.*

[2] Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 1.

in denen der Bögen und Gurten des Gewölbes das entschiedene, wenn auch noch nicht klar entwickelte Streben nach der eigentlich germanischen Durchbildung. Die Fenster-Architektur hat einfache, streng germanische Formen. Nur die Portale erscheinen noch rundbogig, doch im Ornament ebenfalls bereits nach einer mehr germanischen Art behandelt. Das Aeussere des Gebäudes ist im Uebrigen noch sehr einfach.

Schlichter und klarer gestaltet sich der germanische Baustyl an der Elisabethkirche zu Marburg, die im J. 1235 gegründet und 1283 im Wesentlichen vollendet wurde.[1] Die Anlage dieses Gebäudes schliesst sich den regelmässigeren Kirchenbauten jener Zeit an; gleichwohl machen sich auch hier manche Besonderheiten bemerklich, die wir noch als die Zeugnisse einer Entwickelungsperiode betrachten dürfen. So ist nicht blos der Chor, sondern es sind auch die beiden Flügel des Queerschiffes polygonisch geschlossen, ähnlich wie an einigen der spätromanischen (aber noch halbrund geschlossenen) Kirchen von Köln, wodurch übrigens das gesammte Sanctuarium eine, von den übrigen Räumen unterschiedene, doch eigenthümlich grossartige Ausbreitung erhält. So zeigt sich hier (zum ersten Mal, wie es scheint) die Anordnung gleich hoher Schiffe, wobei man aber noch nicht gewagt hat, auch den Fenstern eine entsprechend hohe und weite Dimension zu geben; vielmehr laufen diese noch in zwei Reihen übereinander rings um das Gebäude her. Die Pfeiler der Kirche sind rund, mit je vier Halbsäulen; die Kapitäle derselben bilden auch hier einen gemeinsamen Blätterkranz; die Gurten des Gewölbes (die zwar noch nicht völlig harmonisch über den Kapitälen aufsetzen) sind lebhaft und zum Theil, wenigstens die Kreuzgurte, bereits entschieden nach dem germanischen Princip gegliedert. Die Fenster-Architektur ist höchst einfach, so auch das gesammte Aeussere; hier fehlt es fast noch an aller besonderen Ausbildung des Einzelnen. Die Thürme, obgleich in schönen Verhältnissen, sind noch sehr massenhaft; ihre schlanken achtseitigen Spitzen werden noch nicht von einem achtseitigen Oberbau getragen; doch zeigt sich bei dem Ansatz derselben eine, auf andre Art angedeutete Vermittelung, welche wenigstens das Streben nach einer solchen bestimmt erkennen lässt.

In vollständiger, durchaus harmonischer und höchst grossartiger Entfaltung erscheint sodann das System der germanischen Architektur am Dome von Köln, der im J. 1248 gegründet ward.[2]

[1] Moller, die K. der h. Elisabeth zu Marburg.

[2] S. das Prachtwerk von S. Boisserée: Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln.

Die Anlage desselben folgt zunächst, und ziemlich entschieden, wiederum dem Vorbilde der bedeutsameren französischen Kathedralen; es ist ein fünfschiffiger Bau, in der Mitte von einem dreischiffigen, stark vortretenden Queerschiff durchschnitten, der Chor von jenem Kapellenkranze umgeben, welcher dem Ganzen einen reichen, vielgegliederten Abschluss giebt. Aber die ganze Ausbildung lässt eine ungleich höhere Stufe der architektonischen Entwickelung, als dafür unter den französischen Monumenten irgend ein Beispiel vorhanden ist, erkennen: der Dom ist geradehin als das vollendetste Meisterwerk der germanischen Architektur — somit als das bewunderungswürdigste Werk aller Architektur — zu bezeichnen, wenngleich in seiner Formenbildung, bei der höchsten Gesetzmässigkeit des Organismus, noch immer eine gewisse Strenge, bei allem Reichthum des Details noch immer ein eigenthümlich keuscher Ernst zu Grunde liegt. So hat die Bildung der Pfeiler noch die charakteristische (und an sich allerdings herbe) runde Grundform, die aber durch stärkere, fast frei vortretende Halbsäulen für die Hauptbögen und durch kleinere für die Zwischengurte, zum Theil auch schon durch Einkehlungen zwischen denselben, belebt wird. Die Träger der Gewölbgurte des Mittelschiffes steigen frei und unbehindert aus der Pfeilermasse empor; die Gurte und Bögen selbst entwickeln sich klar und bestimmt, in vollkommen gesetzmässiger Gliederung. Die Fenster-Architektur erscheint in den edelsten Formen; die unter den Fenstern des Mittelschiffes angeordnete Gallerie ist in deren Architektur durchaus harmonisch eingeschlossen. Dieselbe klare und durchgebildete Entwickelung zeigt sich an den Formen des Acusseren, obgleich hier die unteren Strebepfeiler noch auf eine etwas massenhafte Weise gebildet sind; zum höchsten Reichthum entfaltet sich das System der Thürmchen über den Strebepfeilern und der (zwiefach gedoppelten) Strebebögen. Aber als ein fast unbegreifliches Wunder der künstlerischen Conception tritt uns der Entwurf der Façade mit ihren beiden mächtigen Thürmen entgegen; im völligen Gegensatz gegen das zertheilende und trennende Gallerienwesen des französischen Façadenbaues steigt hier das Ganze, unendlich gegliedert, aber in durchaus stetiger Entwickelung und mit unablässigem Bezuge auf den höchsten Gipfelpunkt empor. Hier ist der mannigfaltigste Wechsel der Theile, der höchste Reichthum der Formen, und doch nichts Willkührliches, Nichts, was nur um seiner eignen Bedeutung willen da wäre; zugleich sind die Gesammtverhältnisse in der glücklichsten Mitte zwischen Kraft und Festigkeit und zwischen leichter, aufstrebender Kühnheit gehalten. Das achteckige Obergeschoss erscheint hier,

wenn etwa auch nicht als erstes Beispiel, so doch jedenfalls zuerst in seiner vollkommenen Ausbildung; ebenso die mächtige und (wie jenes Obergeschoss) freidurchbrochene achtseitige Spitze. — Das Mittelschiff des Domes hat im Inneren (seiner Gesammtbreite entsprechend) eine Höhe von 161 Fuss kölnischen Maasses; seine Länge im Aeusseren beträgt 532 Fuss, und die Höhe der Thürme, in ihrer Vollendung, würde ebensoviel betragen. Zur Vollendung ist aber nur der Chor gekommen, der im J. 1322 geweiht wurde; von dem südlichen Thurme steht wenig mehr als das untere Drittheil, von den übrigen Theilen nur erst geringere Anfänge. Die Originalrisse der Thürme sind erhalten und befinden sich gegenwärtig, nach mancherlei Schicksalen, wieder an ihrer alten Stelle im Dome.[1] Für den Urheber und Erfinder des Domes hält man einen Meister Gerhard, der kurze Frist nach der Gründungszeit urkundlich als der Baumeister desselben genannt wird und dem von Seiten der Stadt eine namhafte Vergünstigung zu Theil wurde. Heute, nach mehrhundertjähriger Unterbrechung, dürfen wir hoffen, dass das wunderbare Werk, welches Meister Gerhard begann, seiner gänzlichen Vollendung werde entgegengeführt werden.

Neben dem Kölner Dom ist zunächst die Kirche der Cistercienser-Abtei Altenberg bei Köln zu nennen, deren Hauptanlage (namentlich was den Chor betrifft) dasselbe System befolgt.[2] Doch ist hier alles Detail, den strengen Gesetzen des Cistercienserordens angemessen, sehr einfach; namentlich haben die Pfeiler durchweg, und nur mit Ausnahme derer in der Durchschneidung von Queer- und Langschiff, die schlichte Säulenform ohne Gurtträger. Die Kirche wurde 1255 gegründet und der Chor in zehn Jahren vollendet; die übrigen Theile sind später, und die Weihung fand erst im J. 1379 statt. Gegenwärtig ist die Kirche eine Ruine. — Eine nahe Verwandtschaft mit dem Kölner Dome verräth sodann die Kathedrale von Metz;[3] doch sind auch hier, bei übrigens reicher Bildung, die Formen noch um Einiges strenger behandelt. Die Vollendung dieses Gebäudes fällt indess, soweit sie erfolgt ist, wiederum in späte Zeit, in den Schluss des fünfzehnten und in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. — In reichentwickelter, aber schon beträchtlich später Ausbildung (die namentlich an der Fensterarchitektur bereits mannigfache Willkührlichkeiten zulässt), zeigt sich das System des Kölner Domes an der Collegiatkirche von Xanten nachgeahmt.[4]

[1] Sie sind, als Facsimile, von Moller herausgegeben.

[2] Schimmel, die Cist.Abtei Altenberg bei Köln.

[3] *A. de Laborde, les monumens de la France, pl. 199.*

[4] Schimmel, Westphalens Denkmäler deutscher Baukunst.

Von höchster Bedeutung für die weitere Entwickelung der deutsch-germanischen Architektur ist ferner die Katharinenkirche zu Oppenheim,[1] obgleich dies Gebäude keineswegs als ein Ganzes aus Einem Gusse zu betrachten ist. Sie besteht aus zwei Haupttheilen, der eigentlichen Kirche, die angeblich erst im J. 1262 begonnen und 1317 vollendet ist, und aus einem, an der Westseite angebauten zweiten Chore, der im J. 1439 geweiht wurde. Den letzteren, der gegenwärtig eine Ruine ist, lassen wir hier unberücksichtigt. In der eigentlichen Kirche erscheint der, eigenthümlich gestaltete Chor in sehr schlichten, frühgermanischen Formen; das Schiff dagegen in reicher Ausbildung des Styles, und zwar so, dass vornehmlich die Gliederung der Pfeiler — die Strenge der Form, welche noch bei den Pfeilern des Kölner Domes zu Grunde liegt, aufs Anmuthigste lösend — sich in lauterster Weise entfaltet zeigt. An den Fenstern der Seitenschiffe, die eine, wiederum sehr eigenthümliche Einrichtung haben, entwickelt sich die reichste Pracht, so aber, dass das Stabwerk, welches ihre Füllungen bildet, schon ein mehr dekoratives als organisch bedingtes Gepräge gewinnt. — Als ein andres Beispiel von reiner und edler Entfaltung des Styles reiht sich den ebengenannten die Kirche von Wimpfen im Thale (1262—1278) an. —

Eine, abweichende, doch minder günstige Entwickelung der germanischen Formen zeigt sich im Schiff des Münsters zu Freiburg im Breisgau.[2] Dasselbe erscheint als die unmittelbare Fortsetzung des, in spätromanischer Weise aufgeführten Queerschiffes, und die Pfeilerformation, obschon aus Halbsäulen zusammengesetzt, hat noch etwas Schweres, Unentwickeltes; dazu kommt, dass die Wand des Mittelschiffes ebenfalls noch eine schwere Last über den Bogenstellungen bildet. Vor der Mitte der Westseite des Gebäudes ist ein einzelner Thurm angeordnet, der bis zur Dachhöhe viereckig und ziemlich massenhaft emporsteigt. Ueber diesem Unterbau aber erhebt sich — den ursprünglichen roheren Bauplan, wie es mit Bestimmtheit zu erkennen ist, verlassend — ein schlanker achteckiger Oberbau mit durchbrochener Spitze, der wiederum den germanischen Baustyl in seiner reichsten und glänzendsten Entfaltung zeigt; doch haben die Formen im Einzelnen nicht mehr jene gemessene Consequenz, welche der Entwurf zu den Thürmen des Kölner Domes zeigt. Als die Periode, in welcher dieser Oberbau

[1] Vgl. das Prachtwerk von Fr. H. Müller: Die St. Katharinen-Kirche zu Oppenheim; — und Moller, Denkm. deut. Bauk., T. 31—37.

[2] Moller, der Münster zu Freiburg im Br. — Vgl. die Denkm. deutscher Bauk. d. Mittelalters am Oberrhein, Lief. 2.

errichtet oder entworfen wurde, ist die Zeit um das J. 1300 anzunehmen. Die Höhe des ganzen Thurmes beträgt 385 Fuss. — Der Chor des Münsters rührt aus jüngerer Zeit her; er wurde 1354 gegründet; grössten Theils jedoch erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt und 1513 geweiht. In Anlage und Formenbildung zeigt er, charakteristisch für diese Periode, mancherlei Willkührliches.

Im Münster von Strassburg[1] erscheint das Schiff nach einem ähnlichen Princip angelegt, wie das des Freiburger Münsters, aber in ungleich edlerer Weise durchgebildet. Dasselbe wurde im J. 1275 vollendet. Im J. 1277 wurde die Façade durch Erwin von Steinbach (gest. 1318) gegründet. Diese Façade, soweit sie nach dem Plane Erwin's zur Ausführung gekommen, befolgt im Wesentlichen das Vorbild des französischen Kathedralenstyles; auch hier herrscht zunächst die Massenwirkung vor, und statt das Gesetz einer durchgehenden, aufwärts strebenden Entwickelung (wie am Kölner Dome) zur Erscheinung zu bringen, sehen wir im Gegentheil wieder die Einrichtung der trennenden Gallerieen angewandt. Doch hat sich der Meister nicht völlig von jenem, der deutschen Kunst angehörigen Gesetze entfernt; und durch dasselbe getrieben und zugleich von einer ganz eigenthümlichen Grazie und von eben so hoher schöpferischer Kraft beseelt, hat er auch hier das französische Princip zu einer grossartigen Anmuth, zu einer Reinheit und Klarheit umgebildet, wie dessen die französische Architektur selbst kein Beispiel kennt. — Am Obertheil der Façade, am dritten Geschoss, das wenigstens als ein solches nicht in Erwin's Plane lag, wurde nachmals von dem letzteren abgewichen. Der Oberbau des südlichen Thurmes ist nicht zur Ausführung gekommen; der des nördlichen Thurmes wurde wiederum nach verändertem Plane, in den bunten und willkührlichen Formen des spätgermanischen Styles, durch Johann Hültz aus Köln gebaut und 1439 vollendet.

Unter den früheren Bauten germanischen Styles in den sächsischen und thüringischen Gegenden ist, ausser dem Dome von Magdeburg, als ein zunächst charakteristisches Beispiel der Chor der Kirche von Schulpforte (1251—1268) zu nennen;[2] sodann der, ungefähr gleichzeitige West-Chor des Domes von Naumburg, beide noch mit einzelnen, alterthümlich strengen

[1] Denkm. deut. Bauk. des Mittelalters am Oberrhein, Lief. 3. — Vgl. *Chapuy, Cath. françaises; A. de Laborde, mon. de la France, pl. 193—195,* u. a. m.

[2] Puttrich, Denkm. der Bauk. des Mittelalt. in Sachsen, II, Lief. 5 u. 6.

Motiven. — Ebenfalls um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ist der Bau des Domes von Halberstadt[1] (mit Ausnahme des älteren Unterbaues der Façade) begonnen. Die Theile dieses Gebäudes, die sich den Thürmen zunächst anschliessen, zeigen den germanischen Baustyl vollkommen, doch wiederum noch in strenger Weise, entwickelt; die Pfeiler sind rund und mit Gurtträgern besetzt. An den übrigen Theilen, deren Ausführung zumeist in das vierzehnte Jahrhundert fällt, bemerkt man eine reichere, aber auch schon minder gemessene Weise der Ausbildung. — Der Dom von Meissen,[2] wie es scheint, in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts begonnen, aber erst im Verlauf der beiden folgenden zu seiner jetzigen Gestalt gebracht, hat — sehr abweichend — Pfeiler von viereckiger Grundform, die jedoch mit wohlgebildeten Gurtträgern besetzt sind. Das übrige Detail, namentlich die Fensterarchitektur, charakterisirt die verschiedenen Epochen der Ausführung. Die Schiffe sind gleich hoch. — Als ein edles Werk etwas jüngerer Zeit ist diesen Monumenten der Chor des Domes von Erfurt (1349—1353) anzureihen.

Einige der vorzüglichsten Monumente, die sich in den südöstlichen Gegenden von Deutschland befinden, geben bedeutsame Beispiele für die weitere Gestaltung der deutsch germanischen Architektur. So zunächst der Dom von Regensburg, der im J. 1275 durch den Baumeister Andreas Egl gegründet, doch erst um den Schluss der germanischen Periode in seiner jetzigen Gestalt beendet wurde.[3] Im Chor desselben, wenigstens an seinen unteren Theilen, bemerkt man noch eine strengere Behandlungsweise; die übrigen Bautheile, bis auf die Façade, entfalten sich in reichen, aber edlen und klar verhältnissmässigen Formen. Die Façade ist ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts; ihre Theile sind nicht nach übereinstimmendem System ausgeführt, doch im Einzelnen, obschon in der späteren, mehr dekorativen Weise, sehr geschmackvoll gebildet. Zwei alte Baurisse, die sich erhalten haben, stellen die Façade in zum Theil abweichenden Formen dar. Besonders interessant ist der eine von diesen Rissen, der, statt der gegenwärtigen zwei unvollendeten Thürmen auf den Seiten, Einen Thurm in der Mitte enthält; auch er zeigt die späten, mehr willkührlichen Formen

[1] Lucanus, der Dom zu Halberstadt. — Vgl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, no. 14, no. 18.
[2] Schwechten, der Dom zu Meissen.
[3] Popp u. Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg.

des fünfzehnten Jahrhunderts, diese jedoch sehr harmonisch in das Ganze verschmolzen und das letztere ungemein schlank und kühn emporgeführt.

Sodann der Dom St. Stephan zu Wien.[1] Von dem spätromanischen Bau an der Eingangsseite dieser Kirche ist bereits die Rede gewesen; die übrigen Theile rühren aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert her, und zwar sind auch sie wiederum nach verschiedenartigem Bauplane aufgeführt. Der ältere von diesen Theilen ist der Chor, gegründet 1359 (oder 1326?), aus drei gleich hohen Schiffen gebildet, doch noch in edlen und reinen Formen ausgeführt. Das Schiff ist jünger[2] und minder rein; das Mittelschiff ist hier etwas über die Seitenschiffe erhöht, doch nach unentschiedenem Maasse (so dass es keine eignen Fenster erhalten konnte); die Pfeilergliederung bildet zum Theil bereits, minder organisch, eine unmittelbare Fortsetzung der Bogengliederung; die Fensterarchitektur ist, namentlich im Aeusseren, mehr dekorativ gehalten. Sodann sind zwei Thürme, die gegen den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts durch Meister Wenzla aus Klosterneuburg gegründet wurden, über den Flügeln des Queerschiffes angelegt; von diesen ist der südliche, im J. 1433, durch Hans Buchsbaum vollendet worden. Seine Architektur erscheint, bei einer ungemein schlanken Anlage, in höchst brillanten Formen; doch zerfällt dieselbe, namentlich was das System der Strebepfeiler anbetrifft, in eine solche Menge fast gleichmässig berechtigter Einzelheiten, dass darunter der Organismus des Ganzen wesentlich leidet. Die Totalwirkung des Thurmes ist mehr die einer Thurmspitze, als eines selbständig entwickelten Baues. — Die Kirche Maria Stiegen zu Wien,[3] ein unregelmässiger Bau ohne Seitenschiffe, ist durch verschiedene dekorative Theile interessant. Ihr Chor ist (angeblich) von 1392 bis 1412 gebaut, das Schiff später; das Verhältniss zwischen beiden ist etwa dem Verhältniss zwischen Chor und Schiff des Domes parallel zu stellen; auch sind die Formen ähnlich.

[1] Tsischka, der St. Stephans-Dom in Wien.

[2] Tsischka bezeichnet zwar das Schiff, mit bestimmter Jahresangabe (1326), als den älteren Bautheil, doch widerspricht dem das Verhältniss der Structur im Ganzen wie in der Bildung der einzelnen Theile. Auch erscheint es sehr befremdlich, wenn, ohne die Angabe ganz besondrer Unglücksfälle, erzählt wird, ein im J. 1340 geweihter Chor sei wenige Jahre nach seiner Vollendung niedergerissen, um ihn (1359) nach erweitertem Maassstabe neu zu bauen.

[3] Lichnowsky, Denkm. d. Bauk. u. Bildn. d. Mittelalt. im österr. Kaiserthum.

Der Dom zu Prag wurde 1343 durch Mathias von Arras gegründet und in seiner gegenwärtigen Gestalt 1385 durch Peter Arler aus Gmünd in Schwaben vollendet. Er besteht aber nur aus dem Chore und dem Unterbau eines Thurmes vor dem südlichen Flügel des Queerschiffes; die übrigen Theile sind nicht zur Ausführung gekommen. Die Anlage des Chores ist die, welche der Kölner Dom nach dem Vorbilde der französischen Kathedralen befolgte; in der Pfeilergliederung aber herrscht die, schon am Schiff des Domes von Wien bemerkte Weise vor, welche sie als Fortsetzung der Bogengliederung gestaltete; hier erscheint diese Formation im Detail noch breiter, somit noch weniger kraftlos. — Eine ähnliche Behandlung zeigt sich an den Pfeilern der Theinkirche zu Prag, die im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gebaut wurde.

Diesen Kirchen ist der Münster von Ulm [1] anzureihen, der im J. 1377 gegründet und dessen Bau, soweit er vollendet ist, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts abgeschlossen wurde. Die Baumeister desselben gehören zum grösseren Theil der, auch an andern Orten thätigen Familie der Ensinger (aus Bern herstammend) an. In der inneren Structur dieses Gebäudes herrscht ein eigenthümlich massenhaftes Element vor, indem die Pfeiler des Hauptschiffes eine viereckige Grundform, die nur an der Vorder- und Rückseite gegliedert ist, haben, und über den hohen und schwergebildeten Spitzbögen eine ungetheilte Wand lastet. Dagegen werden die gedoppelten Seitenschiffe durch leichte und schlanke Rundsäulen, welche ein buntes Sterngewölbe tragen, voneinander geschieden; diese Einrichtung rührt indess erst von einem, 1502—1507 vorgenommenen Umbau her. In der Mitte der Façade erhebt sich ein Thurm, der, im entschiedenen Contrast gegen die innere Structur, in den glänzenden, lebendig bewegten Formen des spätgermanischen Styles aufgeführt ist; in seiner Dekoration zeigt sich eine eigenthümlich geistreiche und freie Fortbildung des Systemes, welches Erwin von Steinbach bei der Façade des Strassburger Münsters zur Anwendung gebracht hatte; nur den Strebepfeilern fehlt es an einer kräftig organischen Entwickelung. Der Thurm (gegenwärtig 234 Fuss hoch) ist übrigens nur bis zum Ende des viereckigen Unterbaues aufgeführt; der erhaltene Bauriss [2] zeigt über demselben noch ein schlankes achteckiges Obergeschoss und eine hohe, kunstreich durchbrochene und von einer colossalen Madonnenstatue gekrönte Spitze, alles dies in denselben, reich dekorirten Formen entworfen. Die Gesammthöhe des Thurmes, nach diesem Risse

[1] C. Grüneisen u. E. Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 15, ff.
[2] Bei Moller, Denkm. deut. Bauk., T. 57, 58.

zur Vollendung gebracht, würde 520 Fuss (württembergischen Maasses) betragen. —

Nächst diesem und den vorgenannten Prachtthürmen der deutsch germanischen Architektur sind hier noch hervorzuheben: der Thurm des Domes zu Frankfurt am Main, 1415 gegründet und bis 1512 gebaut, zum grösseren Theil nach einem eigenthümlich geistreichen, noch vorhandenen Entwurfe des Hans von Ingelheim, um 1480.[1] (Der Dom selbst ist im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert gebaut.) — Der Thurm der Kirche zu Thann im Elsass, im fünfzehnten Jahrhundert gebaut und im Anfange des sechszehnten vollendet, in geschmackvoll dekorativen Formen.[2] — Der ungefähr gleichzeitige, durch seine zierliche Spitze ausgezeichnete Thurm an der Frauenkirche zu Esslingen. U. a. m.

Neben jener reicheren Entfaltung des germanischen Styles, welche wir an den vorzüglichsten Monumenten der westlich deutschen Gegenden bemerkten, zeigt sich dort zugleich — wenigstens, soweit die bisherigen Forschungen und Mittheilungen ein Urtheil zulassen, in den nordwestlichen Gegenden — ein einfacheres System verbreitet, welches bereits im dreizehnten Jahrhundert seine Wurzeln geschlagen hatte, vorzugsweise jedoch im vierzehnten Jahrhundert zur Anwendung kam. Es ist dasselbe, welches zuerst, wie es scheint, an der Elisabethkirche von Marburg sich ausgebildet hatte: — gleich hohe Schiffe, durch starke Rundpfeiler, die nur sparsam mit Halbsäulen besetzt sind, voneinander getrennt, die Behandlung ziemlich schlicht, und die besondre Epoche des Baues zumeist nur durch die verschiedenartige Bildung der Fensterarchitektur bezeichnet. In Hessen gehören hieher, ausser der genannten Kirche von Marburg, namentlich die Kirchen zu Kloster Haina (deren Alter dem der letzteren zu entsprechen scheint), die zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld, Grünberg, Wetzlar, Friedberg.[3] Die, zwar später (1443) gebaute Kirche St. Martin zu Cassel weicht von diesem System insofern ab, als ihre Pfeiler völlig und noch sehr geschmackvoll durch Halbsäulen gegliedert sind. — Am Niederrhein und in Westphalen[4] erscheint dieselbe

[1] Moller, Denkm. deutscher Bauk., T. 59; — Vgl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 431, ff.

[2] *A. de Laborde, les mon. de la France, pl. 190. — Ant. de l'Alsace, I. pl. 80, ff.*

[3] Moller, Denkm. deutscher Bauk., S. 40; T. 26—30.

[4] Schimmel, Westphalens Denkm. deutscher Bauk.

Bauweise an der Kapitelskirche von Cleve (1334); an der Lambertikirche zu Münster (zumeist noch dem dreizehnten Jahrhundert angehörig) und an der dortigen Liebfrauenkirche (1340); am Dome von Minden; an der Paulskirche, der grauen Klosterkirche und der Marienkirche zur Wiese in Soest,[1] u. s. w. — Die Stadtkirche zu Ahrweiler,[2] ein Gebäude von eigenthümlich interessanter Anlage, hat einfache Rundpfeiler ohne Gurtträger; die nüchtern profilirten Gliederungen der Gewölbebögen deuten hier auf ziemlich späte Zeit.

Ein Paar kirchliche Gebäude in Franken zeichnen sich ebenfalls durch die gleiche Höhe der Räume und durch schlanke Rundsäulen, welche die Gewölbe tragen, aus. Dahin gehören der zierliche Chor der Kirche von Weissenburg (geweiht 1327) und die Frauenkirche zu Nürnberg (1355—1361), deren Façade, sehr eigenthümlich, in der Weise eines städtischen Gebäudes dekorirt ist. — Bei den andern Kirchen von Nürnberg sind abweichende Eigenthümlichkeiten zu bemerken. Die Lorenzkirche befolgt im Schiff (dessen Seitenschiffe niedrig sind) die gewöhnlichen Formen; an ihrer Façade herrscht, bei massenhafter Structur der Thüren, das Gesetz der Horizontallinie vor, demgemäss über dem Portal ein reichgeschmücktes Rundfenster angeordnet ist; der Chor (1403—1477) hat wiederum gleich hohe Räume, doch in entartend willkührlicher Ausbildung der Architektur. Der Chor von St. Sebald (1361—1377), ebenfalls mit gleich hohen Räumen, hat achteckige Pfeiler mit je vier Halbsäulchen als Gurtträgern.

Noch ist hier die Frauenkirche von Ingolstadt (gegründet 1425) zu nennen, die wiederum dem vorgenannten System gleich hoher Räume und einer runden Hauptform der Pfeiler folgt. — Sodann auch die Stadtkirche zu Wimpfen am Berge (gegründet 1494), u. a. m. —

In der späteren Zeit des vierzehnten und besonders im fünfzehnten Jahrhundert verflacht sich dies System noch mehr, indem die Pfeiler statt jener Rundform eine achteckige Gestalt, zumeist ohne Gurtträger, erhalten; gewöhnlich sind sie von schlanker Dimension; die Gurte (ebenfalls flach profilirt) springen oberwärts frei aus ihnen empor, häufig aber verflechten sie sich bunt und reich, wie ein zierliches Netzwerk, auch befolgen sie in ihrer Hauptlinie zum Theil bereits einen flach gespannten Bogen, statt des aufwärts strebenden Spitzbogens. Das Aeussere an diesen Bauwerken erscheint zum Theil ziemlich reich dekorirt, zum Theil aber auch

[1] Tappe, Alterth. d. St. Soest.

[2] F. H. Müller, Beiträge zur t. Kunst- und Geschichtskunde, II.

herrscht die schwere Masse vor, namentlich dadurch (was indess auch anderweitig in der germanischen Spätzeit vorkommt), dass man die Streben nicht nach aussen, sondern nach dem inneren Raume des Gebäudes vorspringen lässt, so dass sich hier kleine Kapellen zwischen ihnen bilden. Soviel bis jetzt bekannt, findet sich diese Bauweise nur in den östlichen Gegenden von Deutschland, namentlich in den nordöstlichen Gegenden; sie begegnet demjenigen System, welches sich eigenthümlich und selbständig in den baltischen Küstenländern entfaltet hatte, und nicht selten dürfte ein Einfluss von dorther die wirksame Veranlassung zu ihrer Einführung gewesen sein.

Unter den Gebäuden dieser Gattung sind zunächst zu nennen: die Liebfrauenkapelle zu Würzburg (1377 — 1409), im Aeusseren zierlich dekorirt. — Die Kirche St. Martin zu Landshut in Baiern (1432 — 1478), mit einem mächtigen aufstrebenden Thurme (448 F. hoch) vor der Façade, der aber wesentlich nach jenem nordisch massenhaften Prinzip behandelt ist. — Die Frauenkirche zu München (1468 — 1494), den Kirchen der baltischen Länder sehr nah verwandt. — Sodann, weiter nordwärts: die Peter- und Paulskirche zu Görlitz (1423 — 1497, mit niederen Seitenschiffen) und die dortige Frauenkirche (1458 — 1473).[1] — Das Schiff des Domes von Erfurt (1472, hier die achteckige Form der Pfeiler geschmackvoll belebt). — Der Dom zu Freiberg im Erzgebirge (nach 1484). — Das Schiff des Domes von Merseburg (um 1500). — Die Marienkirche zu Zwickau (1453 — 1536)[2] und die Liebfrauenkirche zu Halle (1529), diese beide in sehr ähnlichem Style gebaut und besonders die letztere wiederum eigenthümlich geschmackvoll durchgebildet. — Die Nikolaikirche zu Zerbst (1446 — 1494)[3] im Inneren schon wesentlich den brandenburgischen Kirchen entsprechend, im Aeusseren jedoch noch entschieden nach sächsischer Weise behandelt. U. a. m.

Für die spätere Entwickelungszeit des germanischen Styles sind ferner jene dekorativen Architekturen bezeichnend, die zu verschiedenen Zwecken, als Lettner, Tabernakel u. dergl., im Inneren der Kirchen aufgeführt und aufs Reichlichste mit plastischem Schmucke versehen und für dessen Aufnahme eingerichtet wurden. Aus den früheren Perioden sind solche Werke sehr selten;

[1] Büsching, Alterth. d. St. Görlitz.
[2] v. Bernewitz, die S. Marienk. zu Zwickau.
[3] Puttrich, Denkm. d. Bauk. d. Mittelalt. in Sachsen. I, Lief. 4.

einen eigenthümlich interessanten Lettner im frühgermanischen Style, etwa der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, sieht man im Dome von Naumburg, vor dem dortigen Westchore. (Der Lettner vor dem, beträchtlich jüngeren Ostchore desselben Domes rührt sogar noch aus spätromanischer Zeit her.) Unter den spätromanischen Werken ähnlicher Art sind namentlich die Lettner im Dome von Magdeburg (begonnen 1448), im Dome von Halberstadt (beendet 1510), der sogenannte Apostelgang im Dome zu Münster, u. a., auszuzeichnen. An den Tabernakeln findet man nicht selten mancherlei phantastisch barocke Formen, wie namentlich an dem berühmtesten Werke, dem in St. Lorenz zu Nürnberg, welches der Bildhauer Adam Kraft von 1496—1500 arbeitete; dasselbe ist 64 Fuss hoch. — Die Einrichtung der Tabernakel, doch zumeist in einfacherer Behandlung, wurde auch für die an öffentlichen Strassen errichteten Heiligenhäuschen beibehalten. Eins der interessantesten dieser Art, noch in einfach reinem Style gebildet, ist das sogenannte hohe Kreuz bei Godesberg, unfern von Bonn (1333). So auch mehrfach bei öffentlichen Brunnen, unter denen vor allen der von den Gebrüdern Schonhofer (um 1360) errichtete sog. schöne Brunnen zu Nürnberg von Bedeutung ist.

Für die Dekoration der öffentlichen, für städtische Zwecke errichteten Gebäude und der Privatwohnungen hat schliesslich auch in Deutschland der germanische Baustyl mannigfach günstige Formen geliefert, wie dies viele Werke der Art zu Regensburg, Ulm, Nürnberg, Frankfurt am Main, Coblenz, Münster u. a. O. bezeugen. In den Städten an der Nordseite des Harzes findet sich für solche Gebäude insgemein ein hölzernes Fachwerk angewandt, das zum Theil wiederum in sehr eigenthümlichen und anziehenden Formen verarbeitet ist. Die bedeutendsten Beispiele dieser Dekoration sieht man zu Halberstadt.

§. 7. Die Monumente in den baltischen Ländern (mit Einschluss der brandenburgischen Marken).

Auf eigenthümliche Weise gestaltete sich, wie bereits angedeutet, der germanische Baustyl in den Küstenländern der Ostsee und in einigen an dieselben zunächst angränzenden Gegenden von Deutschland: in Holstein, Mecklenburg, Pommern, den brandenburgischen Marken, in Preussen, auch (wie es scheint) in Curland und Liefland, sowie in den skandinavischen Ländern.[1] Als den vorzüglichsten Träger der Cultur, welche

[1] Im Allgemeinen fehlt es über die Monumente dieser Gegenden noch an genügenden Vorarbeiten; nur über Pommern ist eine solche in meiner

diese Gegenden verband und sich in mehr oder weniger übereinstimmenden monumentalen Formen aussprach, haben wir ohne Zweifel den deutschen Städtebund der Hanse zu betrachten, der überhaupt für die in Rede stehende Periode als der eigentliche Nerv des Lebens in den baltischen Ländern erscheint. Doch treten für einzelne Gegenden auch andre, auf besondre Weise einwirkende Lebensverhältnisse hinzu, unter denen namentlich die Herrschaft des deutschen Ordens in Preussen hervorzuheben ist.

Der germanische Baustyl in den baltischen Ländern unterscheidet sich von derjenigen Ausbildung des Systemes, die vornehmlich im westlichen Deutschland zur schönsten Blüthe gedieh, durch eine ungleich grössere Schlichtheit und Strenge; das Gefühl ist kühler und ruhiger, die lebhaft durchgeführte Gliederung des architektonischen Ganzen, die rhythmisch bewegte Entwickelung seiner Theile tritt wiederum gegen die Massenwirkung zurück; dabei aber fehlt es keineswegs an künstlerischem Sinne, der sich, zumal im Inneren der Monumente, sowohl in dem kräftigen Ernst der Hauptformen, als in der grossartigen Kühnheit der Verhältnisse entschieden genug ausspricht, auch im Aeusseren zu einer eigenthümlich gestalteten Ornamentik führt. Man hat die Besonderheiten dieser Bauart vorzugsweise von der Beschaffenheit des Materials herleiten wollen, indem in diesen Gegenden in früherer Zeit häufig der schwer zu behandelnde Granit (der hier als grosses und kleineres Gerölle vielfach verbreitet ist), später und als das eigentlich herrschende Material der, nur in kleinen Maassen zu gewinnende gebrannte Stein angewandt wurde. Ohne dem Material (und namentlich dem letztern) allen Einfluss abläugnen zu wollen, können wir hierin jedoch nicht den wesentlichen Grund jener Erscheinungen finden; wenigstens bietet z. B. der gebrannte Stein für die innere Structur, bei der ungleich grösseren Leichtigkeit, mit welcher er sich in die verschiedenartigsten Formen fügt, die bequemste Gelegenheit zur Herstellung einer lebhaft bewegten Profilirung dar, und wir finden dergleichen an einzelnen Stellen auch mit Glück, zum Theil sogar noch reicher und mannigfaltiger als an den Monumenten anderer Gegenden, ausgeführt. Wir werden jene schlichte, aber eigenthümlich energische Behandlungsweise der Architektur — wie alle

Pommerschen Kunstgeschichte vorhanden. — Ueber die Mark Brandenburg vgl. die Architekt. Denkm. der Altm. Brandenb. von Strack und Meyerheim; und A. von Minutoli, Denkmale mittelalterl. Bauk. in den Brand. Marken (nur zwei Hefte). — Ueber Preussen s. zunächst E. A. Hagen, Beschreibung der Domkirche zu Königsberg, etc. — Ueber Schweden etwa die *Suecia antiqua et hodierna.*

künstlerische Eigenthümlichkeit — im Wesentlichen vielmehr aus der Sinnesrichtung und den gesammten Lebensverhältnissen der Bewohner der baltischen Länder herzuleiten haben, und in der That erscheint dieselbe als der unmittelbare Ausdruck ihres eben so derben, wie festen und rüstigen Charakters. Eine entschiedene Einwirkung der Beschaffenheit des Materials zeigt sich vornehmlich bei der Behandlung der dekorativen Theile.

Indem wir von den rohen oder doch höchst schlichten Granitbauten absehen, dergleichen sich, wie in spätromanischer, so auch in frühgermanischer Zeit einzelne Beispiele finden (z. B. in Pommern und in der Mark Brandenburg), fassen wir hier nur jene eigentlich selbständige Ausbildung des Styles ins Auge, die uns bei den Bauten aus gebranntem Stein entgegentritt. Charakteristisch ist hier zunächst, dass die Pfeiler selten und nur in früherer Zeit die Rundform haben; in der Regel sind sie achteckig und, wenigstens in den Zeiten der edleren Entwickelung (am Ende des dreizehnten und im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts), an ihren acht Seitenflächen, oder auch an den acht Ecken, mit mehr oder weniger starken Halbsäulen als Gurtträgern besetzt; später fehlen die letzteren durchweg. Die Schiffe sind grossentheils gleich hoch, doch nicht als Regel; nur in Preussen ist diese Einrichtung die vorherrschende, sowie sich hier auch die unschöne Einrichtung, den Chor durch eine gerade Fläche abzuschliessen, häufig findet. Die Hauptbögen, welche die Pfeiler verbinden, sind einfach und nach einem mehr massenhaften Princip gegliedert, — in späterer Zeit sehr nüchtern, nur durch geradlinige Flächen. Die Fensterarchitektur ist fast durchgehend sehr einfach, selbst roh. Das Aeussere bietet insgemein schlichte Massen dar, zumal in späterer Zeit, wo die Strebepfeiler in das Innere hineingezogen werden; hier fehlt somit die gesetzmässige Durchbildung und die selbständige Begründung der Formen. An den Portalen jedoch zeigt sich insgemein eine sehr lebhaft bewegte Gliederung; auch entwickelt sich in der letzten Zeit des germanischen Styles, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert, an den schlichten Flächen des Aeusseren eine eigenthümlich reiche Dekoration, welche die Umfassungen der Portale, die Aussenflächen der Strebepfeiler, die Friese, die Fensterblenden der Thürme erfüllt. Dies ist ein buntes Spiel von architektonischen Ornamenten, die aus farbigen, zumeist schwarz glasirten Ziegeln gebildet und auf die Fläche aufgelegt werden; zuweilen entstehen daraus sogar völlig freistehende und mannigfach durchbrochene Schmuck-Architekturen, Thürmchen und Giebel, die wiederum mit dem System der westlich deutschen Bauten zu wetteifern scheinen.

Die Hauptfarben dieser Ziegel, schwarz und roth, sind dabei von eigenthümlich malerischer Wirkung; ernst und grossartig erscheint dieselbe, wenn die Haupttheile des Ornamentes glänzend schwarz, die übrigen Massen des Baues in dem tiefen Braunroth der gewöhnlichen Steine gebildet sind. Sehr häufig aber und von minder schöner Wirkung ist die Einrichtung, dass bei vertical aufsteigenden Gliederungen Schichten von rothen und schwarzen (auch in andrer Farbe glasirten) Steinen wechseln, dass also die architektonische Form durch das Farbenspiel zerschnitten wird, — ganz ähnlich übrigens, wie dieselbe Erscheinung, durch die Anwendung verschiedenfarbigen Marmors, bei den mittelalterlichen Bauten von Toscana sehr häufig ist. Sehr charakteristisch aber ist es, dass hiebei auf die Ausführung bildnerischer Werke nur wenig Rücksicht genommen wird, dass also diese ganze reichere Ausbildung immer nur als Dekoration der architektonischen Masse, nicht aber als ein zugleich selbständig Wirksames betrachtet wird.

Beispiele dieser Bauweise findet man fast in allen Städten der genannten (namentlich der deutschen) Länder; die einzelnen Werke aufzuzählen, scheint hier überflüssig, da der Styl, seinen Principien nach, ziemlich feststehend derselbe ist und vornehmlich nur das kräftigere oder mehr nüchterne Gefühl in der Bildung der einzelnen Form, das mehr oder weniger reich angewandte Ornament zur Bestimmung der verschiedenen Zeiten der Bauführung dienen. Eins der vorzüglichsten Monumente ist die Marienkirche zu Lübeck, ein andres, von reicher und eigenthümlich edler Ausbildung des Inneren, die Nicolaikirche zu Stralsund (begonnen 1311). Sehr bedeutend durch die grossartigen Verhältnisse des Inneren und durch die reiche Dekoration des Aeusseren, ist die Marienkirche zu Stargard in Pommern (vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert). Vorzügliche Beispiele für denselben Prachtschmuck des Aeusseren bieten ferner die Katharinenkirche von Brandenburg (gebaut 1401 durch Heinrich Brunsberg von Stettin), sowie die Hauptkirche von Prenzlau dar. Als eine der bedeutendsten Kirchen in Preussen ist die Marienkirche von Danzig zu nennen. — In Schweden ist besonders die Kathedrale von Upsala ausgezeichnet; diese Kirche soll im Jahr 1287 durch den französischen Baumeister Etienne de Bonneuil nach dem Muster der Kathedrale von Paris gebaut worden sein, doch entspricht wenigstens das Aeussere den übrigen baltischen Bauten. Andre namhafte Monumente in Schweden sind die Nikolaikirche von Nyköping und die Kathedrale von Linköping. U. a. m.

Die Dekoration des Aeusseren, wie dieselbe an den späteren

Kirchen des in Rede stehenden Styles erscheint, wiederholt sich sodann, auf mannigfaltige Weise, auch an den Façaden der für die städtischen Zwecke errichteten öffentlichen Gebäude und der Privatwohnungen. Das Rathhaus von Tangermünde in der Altmark Brandenburg (fünfzehntes Jahrhundert) und das von Stargard (sechszehntes Jahrhundert) geben, unter vielen andern, ein paar charakteristische Beispiele für die verschiedenartige Gestaltung dieser Dekoration. Auf dieselbe Weise erscheinen auch nicht selten die Thore und die Mauerthürme geschmückt. —

Einige sehr eigenthümliche Elemente der architektonischen Ausbildung machen sich in Preussen bemerklich. Zunächst ist eine ganz besondre Gewölbformation zu erwähnen, die sich an mehreren Kirchen aus der letzten Zeit des germanischen Styles, namentlich an solchen, die den nördlichen Gegenden des Landes angehören, findet.[1] Die Hauptform ist hier die des Tonnengewölbes, aber es besteht dasselbe durchweg aus einer zahllosen Menge kleiner rautenförmiger Zellen, die wie spitze Trichter nebeneinander gesetzt sind und in scharfen Kanten aneinander stossen. Der Eindruck, den dasselbe hervorbringt, ist etwa mit dem jener seltsamen Zellengewölbe in der muhamedanischen Kunst zu vergleichen. In den südlicheren Ländern ist dergleichen sehr selten, und nur als ein rohes Beispiel dieser Gewölbebildung dürfte hier die kleine Peterskirche auf dem Dome zu Brandenburg anzuführen sein.

Wichtiger ist die Ausbildung des Styles der baltischen Architektur, welche sich an den Burgen und Schlössern des deutschen Ordens, vornehmlich an dem Sitze des Hochmeisters, dem Schlosse von Marienburg,[2] entwickelt. Das letztere besteht aus verschiedenen Theilen, dem sogenannten „alten Schloss", der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, dem „mittleren Schloss", welches im J. 1309, als der Ordenssitz von Venedig hieher verlegt ward, begonnen wurde, und aus der Vorburg, dem sogenannten „niederen Schloss". Der mittlere Bau enthält die bedeutsamsten Räume. Der Charakter des ganzen Baustyles ist ernst, streng und kühn, zugleich aber auf einen prächtigen und glänzenden Lebensgenuss deutend. Im Allgemeinen herrscht das massenhafte, feste Gepräge des Burgbaues vor, daher auch das Gesetz der Horizontallinie als vorzüglich bestimmend eintritt; so sind z. B. die Fenster rechtwinklig gebildet. Die zum inneren Ausbau angewandten Säulen bestehen aus Granit; sie sind achteckig, von schlankem Verhältniss,

[1] Vgl. Büsching, im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1835, no. 14, S. 107.

[2] S. das Prachtwerk von Frick, Schloss Marienburg in Preussen; — und Büsching, das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg.

doch insgemein ziemlich schmucklos. In dem Kapitelsaale und dem Refectorium werden von solchen Säulen reichgegliederte palmenartige Gewölbe getragen, die einen eigenthümlich majestätischen Eindruck hervorbringen, gleichwohl mit der horizontalen Bedeckung der Fenster nicht in Harmonie stehen. — Verwandte Anlage zeigen die Reste der übrigen Burgen des Ordens: zu Gollup, Poppowo, Kowalewo, Thorn, Meve, Rheden, Lochstädt.

§. 8. Die Monumente von Italien.

Während in den bisher besprochenen Ländern, auch in den zuletzt genannten, — und nur etwa die Niederlande zum Theil ausgenommen, — der germanische Baustyl sich mit innerer Nothwendigkeit und Consequenz entwickelte, trat in Italien ein wesentlich verschiedenes Verhältniss ein.[1] Auch hier wurden allerdings die Formen dieses Styles hinübergetragen, aber ihre Bedeutung im Ganzen und für das Ganze, die Weise, wie sie gegenseitig einander bedingten, — jenes aufstrebende Element, welches dem gesammten System der Pfeiler, Gewölbgurte und Strebepfeiler zu Grunde lag, vermochte man nicht aufzufassen. Vielmehr blieb man im Wesentlichen zunächst bei den Bedingnissen des romanischen Gewölbebaues stehen. Die Pfeiler behielten grossentheils — wo nicht etwa schwere Rundsäulen angewandt wurden — eine dem romanischen Baustyl entsprechende Formation, so auch die Profile der Gewölbebögen; die Strebepfeiler bildeten sich minder charakteristisch aus, die Fenster blieben verhältnissmässig klein und die Wandmassen demnach vorherrschend. Starke Gesimskränze, oft auch im Inneren durchgeführt, bewahrten die entschiedene Bedeutung der Horizontallinie; in den schwereren Verhältnissen der Kapitäle, in der nicht seltnen Anwendung von Pilastern statt der Halbsäulen zeigt sich sogar eine entschiedene Nachwirkung antiken Elementes. Was man an Spitzbögen, Giebeln, Spitzsäulchen und an dekorirenden Formen unmittelbar von der eigentlich germanischen Bauweise annahm und mit jenen Elementen verband, erscheint nur als eine äusserlich gebotene, fast nothgedrungene Huldigung, welche dem allgemeinen Zeitgeschmack darzubringen man nicht wohl umhinkonnte. Der italienisch-germanische Baustyl, — wenn überhaupt von einem solchen die Rede sein kann, — bildet kein in sich begründetes

[1] Umfassende bildliche Darstellungen fehlen noch. Verschiedenes bei d'Agincourt, Architektur. Andres Einzelne in den Werken über die moderne Architektur Italiens. — Vgl. von der Hagen, Briefe in die Heimat.

Ganze; die Architektur ist in ihren wesentlichen Theilen zumeist roh und unentwickelt, obgleich sie häufig mit reicher Dekoration versehen ward und obgleich diese Dekoration besonders an den Façaden zu mancherlei brillantem und eigenthümlich anziehendem Formenspiele Veranlassung gab.

Als eins der frühsten germanischen Monumente in Italien ist die Kirche S. Francesco in Assisi zu nennen, die von 1218 bis 1230 durch einen Deutschen, Meister Jacob, erbaut sein soll. Die angegebene Bauzeit ist ohne Zweifel richtig, da in dieser Kirche bereits geraume Zeit vor Cimabue gemalt wurde; auch die Herstammung des Meisters scheint keinem Zweifel zu unterliegen, da hier das germanische Princip mit einer Bestimmtheit, wie sonst fast nirgend in Italien, — und zwar den gleichzeitigen Baubestrebungen in Deutschland entsprechend, erfasst ist. Es sind zwei übereinander aufgeführte Kirchen; in der unteren herrscht noch der Rundbogen vor, in der oberen aber sieht man eine vollkommene und gesetzmässige, obschon noch strenge Anwendung des Systemes der Spitzbögen und Gurtträger. Das Aeussere des Baues hat noch unentwickelte Formen.

Wenig jünger ist die Kirche S. Antonio zu Padua (begonnen 1231, in ihren wesentlichen Theilen 1307 beendet); aber hier tritt in den Hauptformen noch gar kein germanisches Element hervor. Die Anlage des Gebäudes erscheint als ein völliges Nachbild des byzantinischen Kuppelbaues von S. Marco zu Venedig; die Hauptbögen, die die Kuppeln tragen, sind halbrund, und nur die Arkaden, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff trennen, werden durch schwere Spitzbögen gebildet. Das Aeussere zeigt eine noch völlig unentwickelte germanisirende Dekoration.

Sodann ist der Dom von Siena zu nennen, der gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen wurde. Das Innere dieses Gebäudes hat eigenthümlich edle Verhältnisse, die Ausbildung desselben ist aber im Wesentlichen die früher besprochene, eigentlich italienische; auch sind hier die Hauptbögen ebenfalls noch im Halbkreise geführt. Die Façade (angeblich im J. 1284 gegründet) zeigt die reichste und geschmackvollste Anwendung italienisch-germanischer Dekoration. Im vierzehnten Jahrhundert ward eine merkwürdige Erweiterung des Domes begonnen, indem man gegen seine Seite ein mächtiges Langschiff anbaute, so dass das vorhandene Gebäude nur als Queerschiff erschienen sein würde; dieser Neubau, in leichten und kühnen Verhältnissen angelegt, kam indess nicht zur Vollendung. Ausserdem ist zu bemerken, dass an dem Dome von Siena, wie an den älteren Monumenten von Toscana,

und so auch an den folgenden Gebäuden dieser Gegend, jener seltsame Geschmack vorherrscht, dass fast durchweg Schichten von weissem und von dunkelfarbigem Marmor miteinander wechseln; die Pfeiler im Innern des Domes gemahnen in solcher Art sehr entschieden an das Princip der preussischen Schilderhaus-Architektur.[1] — Der Dom von Orvieto (1290 begonnen) hat im Schiff, den Basiliken vergleichbar, noch Rundsäulen und Halbkreisbögen; seine Façade ist der des Sieneser Domes sehr ähnlich.[2] — Diesen Monumenten sind zwei Gebäude in Pisa anzureihen: der Campo Santo, der Friedhof neben dem Dome, der nach Art der Klosterhöfe von Hallen umgeben ist; die letzteren aus Pfeilern mit Halbkreisbögen gebildet, doch bereits nach mehr germanischer Weise gegliedert und mit einem Stabwerk im entschieden germanischen Style ausgefüllt. Als Baumeister desselben wird der Bildhauer Giovanni Pisano genannt; die Vollendung fällt in das J. 1283. Von demselben Giovanni rührt die kleine Kirche S. Maria della Spina zu Pisa her, ein an sich unbedeutendes Gebäude, das jedoch im Aeusseren wiederum aufs Reichste dekorirt ist.

Der Dom von Arezzo, angeblich und nicht wahrscheinlich von dem vorgenannten deutschen Meister Jacob gegründet und 1277 beendet, zeichnet sich in den Verhältnissen und Formen des Inneren durch eine vorzüglich harmonische Durchbildung nach italienischem Princip aus (das Aeussere ist unvollendet). — So auch die Kirche S. Maria Novella zu Florenz (1279; die Façade ist modern). — Höchst roh erscheint dagegen die Kirche S. Croce zu Florenz (1294), obgleich als deren Baumeister der berühmte Arnolfo di Cambio (fälschlich: A. di Lapo) genannt wird.

Von eben diesem Arnolfo wurde im J. 1296 der Dom S. Maria del Fiore zu Florenz gegründet.[3] Dies Gebäude zeigt, was zunächst seine innere Structur betrifft, eine reichere, aber zugleich eine höchst unschöne Durchbildung des italienischen Systemes; trotz der Spitzbögen und der Pfeilergliederung verschwindet hier der aufstrebende Charakter gänzlich, der Eindruck ist durchaus schwer und lastend, und dies um so mehr, als die Pfeiler in sehr breit gesperrten Abständen stehen. Bedeutsamer jedoch als das Schiff macht sich die Chorpartie, als deren Haupttheil eine mächtige achteckige Kuppel erscheint. Das Aeussere ist bunt und zierlich spielend mit allerlei verschiedenfarbigem Leistenwerk geschmückt

[1] Ueber die noch etwas verworrene Geschichte des Domes von Siena vgl. übrigens v. Rumohr, Ital. Forschungen, II., S. 123, ff.

[2] Abbildungen s. bei *della Valle, Storia del duomo di Orvieto.*

[3] Vgl. *La Metropolitana fiorentina illustrata. Firenze, 1820.*

und mannigfach ornamentirt. Der Bau, nach dem Plane des Arnolfo, währte bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Kuppel ward durch Brunellesco ausgeführt und im J. 1444 vollendet; dieser Meister gehört aber bereits der modernen Kunstrichtung an, und so findet sich in den von ihm herrührenden Theilen des Baues mancherlei modernes Element. — In der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts leitete der Maler Giotto den Bau des Domes. Eine brillant gothische Façade nach seinem Plane ward im J. 1334 begonnen und zur Hälfte ausgeführt, im J. 1588 jedoch abgeworfen, ohne bis heute durch eine andre ersetzt zu sein. Von Giotto ward auch der, zur Seite des Domes isolirt stehende Glockenthurm erbaut. Dieser Thurm bildet eine schwere und unverjüngte viereckige Masse, ist jedoch mit einer sehr eleganten und geschmackvollen Dekoration, in den Formen des germanischen Styles, überdeckt.[1] — Noch ist hier die kleine Kirche Or San Micchele zu Florenz (ursprünglich ein Kornspeicher, *horreum*, — daher der Name) zu erwähnen. Angeblich ein Werk des Arnolfo, gehört sie in das vierzehnte Jahrhundert. Es ist ein Gebäude von drei Geschossen, deren unteres die Kirche einnimmt; die letztere hat einen hallen-artigen Charakter, die Fensteröffnungen sind im Halbrund überwölbt, doch mit zierlichem Stabwerk germanischen Styles ausgefüllt. — Sodann die Taufkirche S. Giovanni zu Pistoja, die 1337 nach dem Entwurf des Bildhauers Andrea Pisano erbaut ward und sich der äusseren Dekoration des Domes von Florenz mit Geschmack annähert.

Die Kirche S. Petronio zu Bologna (begonnen 1390) ist, was das Hauptprincip ihrer inneren Structur anbetrifft, ähnlich schwer, unorganisch in den Formen und gesperrt in den Verhältnissen,

[1] Es ist nicht uninteressant, mit den Gebäuden des Domes und des Thurmes, wie sie ausgeführt wurden, die Absichten und die Ideen zu vergleichen, welche bei deren Gründung zur Sprache kamen. Denn also lautete der öffentliche Beschluss, als dem Arnolfo sein Werk übertragen ward: er solle ein Gebäude entwerfen „mit jener höchsten und grössten Pracht, dass es von menschlichem Fleiss und Vermögen nicht grösser, noch schöner erfunden werden könne.“ Und über den Thurmbau hiess es: „es solle ein also prächtiges Gebäude errichtet werden, dass es an Höhe wie an künstlerischer Ausführung Alles übertreffe, was in solcher Art von den Griechen und von den Römern in den Zeiten ihrer blühendsten Macht sei geschaffen worden.“ So kühnes Selbstbewusstsein ist wohl geeignet, uns zur lebhaftesten Bewunderung hinzureissen; doch mag es nicht unschicklich sein, daran zu erinnern, dass zwischen dem guten Willen und dem Vollbringen manche Schranken vorhanden sind, die nicht alle Zeit übersprungen werden.

wie der Dom von Florenz. Sie wurde auf eine sehr colossale Ausdehnung angelegt, doch kam nur das Schiff zur Ausführung; auch die Façade ist unvollendet.

Aehnliche Weise der Structur findet man auch an Kirchen im unteren Italien, unter denen als Hauptbeispiel der Dom von Neapel (1299) anzuführen sein dürfte. Sonst aber zeigt sich hier, an der Architektur der Portale und der Façaden überhaupt, wiederum mancherlei eigenthümliche Dekoration, die nicht selten noch eine Nachwirkung der älteren normanisch-arabischen Verzierungsweise, mehr oder weniger deutlich, erkennen lässt. In diesem Betracht ist namentlich das brillante Portal der Kirche S. Giovanni de' Pappaccoda zu Neapel hervorzuheben. Sodann Verschiedenes in Sicilien, z. B. die Westfaçade der Kathedrale von Palermo (1352—59) und das Portal der dortigen Kirche S. Maria della Catena (einer Basilika, 1391—1400); das Portal des Hospitals von Agrigent; das der Kathedrale von Messina (um 1350), das der dortigen Kirche S. Maria della Scala (1347); u. s. w.[1] — In Rom ist die Kirche S. Maria sopra Minerva (um 1370) zu nennen, die jedoch nur ein schweres und ziemlich schmuckloses Gemisch romanischer und germanischer Formen darbietet.

Einige oberitalienische Kirchen schliessen sich, in gewissem Betracht, dem französisch-germanischen System in dem ersten Stadium seiner Entwickelung an, sofern nemlich für die innere Structur starke Rundsäulen, auf deren Kapitälen die Spitzbögen und die Gurtträger aufsetzen, angewandt werden. Doch ist auch hier die Ausbildung mangelhafter, als bei den frühesten französischen Monumenten der Art; die breiten, gesperrten Abstände der Säulen, die Rohheit der Bogenform, die Gestaltung der Gurtträger als Pilaster lassen jenes primitive und an sich noch unorganische System nur um so willkührlicher erscheinen. Zu diesen Gebäuden gehört das Schiff der Kirche S. Maria delle Grazie zu Mailand (deren Chor in den Beginn der modernen Zeit fällt), — die Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig (1246—1430), — und die Kirche S. Anastasia zu Verona (um 1307). Abweichend davon ist die Structur des Domes von Verona; hier findet sich wiederum jene schwere romanisch-germanische Pfeilerformation, und an deren Gliederung ein schwacher, jedoch höchst unglücklich abgelaufener Versuch, sie dem eigentlich germanischen Profil mehr anzunähern. (Die Façade des Domes hat ältere, aus der wirklich romanischen Periode herrührende Theile.)

[1] Einige Abbildungen bei *Hittorf et Zanth, arch. moderne de la Sicile.*

Bei weitem das grossartigste und merkwürdigste aller kirchlichen Monumente germanischen Styles, welche Italien besitzt, ist der Dom von Mailand,[1] der im J. 1386 gegründet und in seinen Haupttheilen am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts beendet ward. Als Leiter des Baues werden mehrfach deutsche, sowie auch niederländische und französische Meister genannt. Der Dom hat fünf Langschiffe und ein dreischiffiges Queerschiff; die Colossalität seiner Dimensionen, das edle Material des durchweg angewandten weissen Marmors, der Reichthum des dekorirenden Details, das besonders an allen Theilen des Aeusseren hervortritt, vornehmlich aber die majestätische Schönheit der Verhältnisse der inneren Räume sichern ihm eine höchst bedeutende Wirkung. Dennoch fehlt es auch ihm an einer höher organischen Durchbildung. So sind die Pfeiler im Inneren zwar nach deutschem Princip gegliedert, jedoch bereits in jener unkräftigen Weise, die z. B. am Prager Dome bemerklich wird; so tragen sie einen mächtig schweren Kapitälbau, aus Tabernakeln und plastischem Bildwerk zusammengesetzt; so fehlt es den (der Dimension nach zwar minder bedeutenden) Oberwänden an einer, mit dieser reichen Formation übereinstimmenden Durchbildung. Das Aeussere ist, wie bereits angedeutet, mehr dekorativ und mit vorherrschenden Horizontallinien behandelt. Die Façade hat moderne Theile und ist erst am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts beendet worden. Der völlige Abschluss des Baues ist erst in jüngster Zeit (unter Napoleon) erfolgt.

Gleichzeitig mit dem Mailänder Dome ist ein andres Monument, welches ebenfalls zu den reichsten und bedeutendsten der Lombardei gehört. Dies ist die Karthause bei Pavia (1396—1499).[2] Hier indess herrscht wiederum, was die innere Structur betrifft, jenes rohere italienische Princip entschieden vor, sogar erscheinen im Grundplan, wie besonders an der Dekoration des Aeusseren (der älteren Theile), romanische Elemente, die aber mit Bewusstsein aufgenommen und im Einzelnen nicht ohne Geschmack in modern-antikisirender Weise behandelt sind. Die Façade dagegen, vom Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts, hat bereits völlig moderne Formen. — Als brillante Beispiele germanischer Dekoration sind sodann noch die Façaden verschiedener andrer lombardischer Kirchen zu nennen, z. B. die der Kirche S. Francesco zu Pavia, die der K. S. Maria in Strata und des Domes zu Monza (die letztere noch mit romanischen Theilen); u. a. m. —

Wie in der Dekoration der Kirchenfaçaden, so entwickelt sich

[1] *Nuova descriz. del duomo di Milano con prospetti e tav.*

[2] *Durelli, la Certosa di Pavia.*

auch an den Palästen und öffentlichen Hallen von Italien der germanische Baustyl nicht selten in eigenthümlich glänzender Weise. Mehrfach gestalten sich seine Formen hier zu einem so harmonischen und anmuthvollen Ganzen, dass diese Beispiele unbedenklich als das Vollendetste zu bezeichnen sind, was der germanische Styl überhaupt in Italien hervorgebracht hat. Vornehmlich gehören die Werke dieser Art wiederum dem oberen Italien, zumeist aber erst der späteren Zeit des Styles an. So erscheinen der öffentliche Palast von Florenz (Palazzo vecchio) und der von Siena, beide dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert angehörig, noch als schwere, fast burgähnliche Massen. Dagegen zeichnet sich die Halle zu Florenz, welche den Namen der Loggia dei Lanzi (von den Lanzknechten, welche daneben ihr Wachthaus hatten) führt und welche von dem J. 1374 ab durch Andrea Orcagna erbaut wurde, durch edle, würdige Verhältnisse aus, obschon die Pfeilerformation noch florentinisch schwer ist (die Bögen sind halbrund). Sehr bedeutend ist sodann die Börse (Loggia dei Mercanti) zu Bologna. — An den öffentlichen Palästen einiger lombardischen Städte, wie an denen von Como, Cremona, Piacenza, entwickelt sich eine eigenthümlich anziehende Dekoration, in welcher romanische und auch arabische Elemente mit Glück benutzt sind. In reicher Pracht, moderne Formen, ziemlich harmonisch in die des germanischen Styles verschmelzend, erscheint die Façade des sogenannten grossen Hospitals zu Mailand, 1456 unter dem Baumeister Antonio Filarete gegründet. — Vor allen jedoch erhalten die Façaden der Paläste von Venedig in dieser Periode eine ebenso charakteristisch bedeutsame wie anmuthvolle Gestalt. Es zeigt sich auch hier jene, schon früher bemerkte Einrichtung von Säulenlogen, in denen sich die Haupträume, übereinander, nach dem Aeusseren öffnen; die Säulen erscheinen zumeist schlank und leicht, und ihre Bögen verschlingen sich oberwärts, indem die germanischen Formen auf eine, fast mehr orientalische Weise behandelt werden, in ein heitres, luftig durchbrochenes Rosettenwerk. Dabei ist die Anordnung und Disposition des Ganzen, wie der einzelnen Abtheilungen der Façade insgemein durchaus klar und übersichtlich gehalten, obschon selbst hier die feiner organische Durchbildung zumeist vermisst wird. Als eins der reichsten, aber noch schweren und minder entwickelten Beispiele solcher Gebäude ist zunächst der Dogenpalast, gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts von Filippo Calendario gebaut, zu nennen. Zierlicher ist eine Reihe von Privatpalästen, die, zumeist aus jüngerer Zeit herrührend, am Canal grande liegen; so der

P. Cavalli, der P. Foscari, der P. Pisani, der P. Barbarigo, der P. Sagredo, die Cà Doro (fälschlich „d'Oro" geschrieben), u. a. m.[1] —

Was schliesslich die Tabernakel-Architekturen anbetrifft, wie dieselben zuweilen als Schmuck der Altäre, häufiger an den Grabmonumenten vorkommen, so bieten diese Denkmäler wiederum sehr sprechende Zeugnisse für das geringe Verständniss der eigentlichen Bedingnisse des germanischen Styles dar. Auch sie zwar entfalten sich nicht selten zu einer prächtigen und glänzenden Dekoration, aber durchweg sind es zerstückelte Formen, die man willkührlich zu einem Ganzen zusammengesetzt hat. Als eins der brillantesten Werke solcher Art mag es genügen, hier das Grabmonument des Can Signorio della Scala (gest. 1375), das sich unter den Denkmälern der Scaliger zu Verona befindet, namhaft gemacht zu haben. —

Neben den späteren Bauten germanischen Styles in Italien, d. h. bereits in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, begann hier, wie schon mehrfach angedeutet, eine völlig abweichende Behandlung der architektonischen Formen. Dies ist die Wiederaufnahme des antiken Architektursystemes, welches wir nunmehr, in seiner Anwendung auf die neuen Lebensverhältnisse, als das moderne bezeichnen. Hievon wird später die Rede sein.

§. 9. Die Monumente von Spanien und Portugal.

Nach den wenigen Anschauungen zu urtheilen, die uns bis jetzt über die Ausbildung der germanischen Architektur in Spanien und Portugal vorliegen,[2] scheint es, dass sich dieser Baustyl dort in ungleich grösserer Reinheit erhalten habe als in Italien, dass sowohl der Organismus des Inneren klar und gesetzmässig zur Entfaltung gekommen, als auch das Aeussere, obgleich hier wiederum das südliche Princip der Horizontallinie vorherrscht, mehr oder weniger harmonisch durchgebildet worden ist. Dabei aber fehlt es im Einzelnen, wie in der spanisch-romanischen Architektur, auch nicht an Einflüssen des maurischen Baustyles. Ueber das Innere freilich steht uns bis jetzt ein am Wenigsten umfassendes Urtheil zu; doch sehen wir bei denjenigen Monumenten, von denen wir innere Ansichten besitzen, wie zunächst z. B. bei der Kathedrale von Burgos (1299), Pfeiler angewandt, die völlig aus Halbsäulen, als Gurtträgern, zusammengesetzt sind. — Ein reiches

[1] Vgl. *Le fabbriche più cospicue di Venezia.*

[2] S. besonders *A. de Laborde, voyage pitt. de l'Espagne;* auch Gail, Erinnerungen aus Spanien.

und glänzendes Aeussere entfaltet sich an der Kathedrale von Barcellona (angeblich im J. 1217 gegründet). Die Façade derselben soll im J. 1442 durch zwei Meister von Köln, Johann und Simon, angelegt sein; an ihr zeigt sich eine Nachbildung des französischen Princips, doch in einer Weise, dass sie zugleich an die deutsche Auffassung desselben (etwa wie am Strassburger Münster) erinnert. Die beiden Thürme der Façade haben achteckige durchbrochene Spitzen, die aber noch, ohne weitere Vermittelung, von dem viereckigen Unterbau ausgehen. — Dann sind, unter den spanischen Kirchen, noch anzuführen: die Kathedrale von Segovia, deren Aeusseres ziemlich streng massenhaft erscheint; — die Kath. von Sevilla, fünfschiffig, mit brillanter Façade, doch schon mit Formen der späteren Entwickelungszeit des Styles; — die Kirche de los Reyes zu Toledo (1494—1498), reich und geschmackvoll dekorirt; — und die Kirche des Dominikanerklosters zu Valladolid; in der Façade dieses Gebäudes zeigt sich aber bereits eine wüste Ausartung, indem die verschiedenartigsten germanischen und zugleich maurischen Formen bunt durcheinander gewürfelt sind.

Unter den Arkaden der Klosterhöfe finden sich mehrfache Reminiscenzen an die maurische Kunst. Minder entschieden an denen der Klöster Montserrat und Poblet (in Catalonien); — deutlicher im Kloster von Guadalupe, wo Pfeiler durch spitzgewölbte Hufeisenbögen verbunden werden; — und in vorzüglich schöner, doch freier Behandlung der germanischen Formen in dem Dominikanerkloster von Valladolid. — An öffentlichen städtischen Bauten, wie an dem Rathhause von Barcellona und an der Börse von Valencia entwickelt sich ein nicht minder ansprechender Dokorationsstyl.

Die edelste und regelmässigste Ausbildung des germanischen Baustyles auf der gesammten pyrenäischen Halbinsel, so weit wir dieselbe kennen, tritt uns in der Kirche des Klosters von Batalha in Portugal (Pr. Estremadura) entgegen. [1] Hier entwickelt sich in dem Inneren, den besten deutsch germanischen Bauten wenigstens nahe stehend, ein vorzüglich reines System, und auch das Aeussere ist, obgleich entschieden nach dem südlichen Gesetz der Horizontallinie, durchaus klar und harmonisch gestaltet; besonders die Einrichtung, die zwar auch an spanischen Kirchen vorkommt, dass die Dachlinien völlig flach geführt sind und somit die Giebel fehlen, dass aber statt dessen das System der von den Streben des Seitenschiffes gegen das Mittelschiff hinübergeschlagenen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Formen der Façade eintritt, erscheint

[1] *Murphy, plans, élévations etc. of the Church of Batalha.*

hier in angemessenster Ausbildung. Nur in Einzelheiten machen sich willkührlichere Motive bemerklich, die auf einen gewissen maurischen Einfluss zu deuten scheinen. Das Kloster wurde 1383 durch König Johann I. gegründet. Das Mausoleum des Königs, ein besondrer Bau zur Seite der Kirche, ist ziemlich in denselben Formen ausgeführt. Dagegen zeigt das (unvollendete) Mausoleum des Königs Emanuel aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, welches sich als ein mächtiges Octogon hinter dem Chor der Kirche erhebt, eine phantastische Verbindung entartet germanischer und maurischer Formen, zugleich aber, bei der Schwere der Massen, mancherlei eigenthümlich zierliches Detail. — Neben diesem Werk ist noch die Kirche des Klosters S. Geronymo zu Belem bei Lissabon (gegründet 1499) zu nennen. Auch hier verbinden sich germanische und maurische Formen zu reicher Dekoration; die Fenster sind halbrund überwölbt; im Inneren findet sich sogar der vollkommen maurische Hufeisenbogen.

B. Bildende Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

In ähnlicher Weise, wie der germanische Baustyl dem romanischen gegenübertrat, und gleichzeitig mit ihm entwickelte sich auch ein neuer bildnerischer Styl, den wir ebenso mit dem Namen des germanischen bezeichnen. Der germanische Styl der bildenden Kunst ward durch dieselbe Veränderung in den geistigen Richtungen und Bedürfnissen der Zeit ins Leben gerufen, obschon auch er — übereinstimmend mit der Entwickelung des architektonischen Styles, was dessen historische Ursprünge anbetrifft, — überlieferte Formen seiner eigenthümlichen Ausbildung zu Grunde legte. Für die bildende Kunst sind dies jene besonderen Typen, welche sich für die Gestalten des religiösen Glaubens seit den Zeiten der altchristlichen Kunst bereits mehr oder weniger entschieden (namentlich, was die Anordnung der classisch idealen Gewandung betrifft), ausgeprägt hatten; und es musste demgemäss, da überhaupt bei der Darstellung der Gebilde der Natur ein bestimmtes Vorbild gegeben und eine bestimmte Grenze gezogen ist, hier scheinbar ein noch näheres Verhältniss zwischen den Formen des neuen und denen der älteren Style obwalten.

Dennoch ist auch hier der Unterschied der ersten von den letztern und die Umwandlung dieser zu einem wesentlich Neuen aufs Entschiedenste ersichtlich. Ein neuer Geist erfüllt diese Formen und gibt ihnen, wenn auch innerhalb der vorgezeichneten Grenzen,

einen völlig eigenthümlichen Fluss und Bewegung, einen Ausdruck, der von jenem plastischen Genügen, welches, als ein Erbtheil der Antike, der christlichen Kunst bis dahin noch eigen gewesen und welches besonders in einzelnen Werken aus der Spätzeit der romanischen Periode auffällig hervorgetreten war, durchaus abweicht. Es ist jener Drang des Gemüthes, der die Bande der Körperwelt zu durchbrechen strebt, jenes Bewustsein des Seelenlebens, dem das Irdische nur als Symbol für ein Höheres gültig erscheint, jene innerliche Sehnsucht nach einem verklärten, geläuterten Dasein. Es ist derselbe Geist, der in der germanischen Architektur ein rastlos wirkendes Emporstreben, eine stets wachsende Lösung und Vergeistigung der Masse zur Erscheinung gebracht hatte. In unmittelbarem Einklange mit den architektonischen Formen waltet jetzt auch in der Bildung des menschlichen Körpers ein eigenthümlich leichtes Gesetz vor, in der Bewegung desselben und in der Geberde ein gewisser zarterer Schwung, der, ob auch zum Theil nur in leiser Andeutung, der ganzen Erscheinung doch insgemein das Gepräge der Hingebung an ein Höheres gibt; Beides, das Verhältniss, wie die Haltung des Körpers, vorzüglich klar bezeichnet durch die Behandlung der Gewänder, die in langen und feingebildeten Linien niederfallen und in weichem Rhytmus, allen scharfen, eckigen Abschluss vermeidend, sich um die Glieder des Körpers schwingen. Vor Allem charakteristisch aber ist die Haltung des Hauptes, die feine und zarte Bildung der Gesichtstheile, der Ausdruck der Sehnsucht, der darin vorherrscht und der besonders in der Zeichnung des Auges, in der Richtung, in dem innerlichen Leben des Blickes ersichtlich wird. Alles das sind freilich Bedingnisse, welche die Freiheit der körperlichen Existenz zu beschränken scheinen; und in der That führen sie nicht selten, bei Werken von geringerer künstlerischer Bedeutung, zu einer conventionellen Behandlung, selbst wiederum zu trockner, eintöniger Manier. Doch liegt es eigentlich gar nicht im Wesen der in Rede stehenden Kunstrichtung, diese Freiheit des körperlichen Daseins in ihrer vollen Breite, in ihrer Isolirung und Selbstberechtigung geltend zu machen, und somit wird im Allgemeinen auch keine Beschränkung, als solche, empfunden; vielmehr herrscht eben jenes Streben auf ein gemeinsames Ideales vor; die Rücksicht auf das Ganze bedingt und rechtfertigt die gleichartigen Elemente des Styles, und das Werk der bildenden Kunst erscheint als die beseelte Blüthe, die sich mit organischer Nothwendigkeit aus dem Wechsel der architektonischen Formen entfaltet.

Bei diesem gemeinsamen Grundgesetz in der Auffassung der Gestalt sind ferner die Gegenstände der bildlichen Darstellung durchaus nicht in enge Grenzen eingeschlossen. Im Gegentheil musste hierin ein um so grösserer Reichthum, eine um so mannigfaltigere Ausbildung hervortreten, als es darauf ankam, in dem gesammten Thun, Verhalten und Denken des Menschen jenen Bezug auf die höheren, geistigen Elemente des Lebens zur Anschauung zu bringen. Die Gestalten, welche die Bücher der heiligen Schrift namhaft machen, diejenigen, die in den Legenden als die Vorbilder des Lebens gefeiert werden, boten sich der künstlerischen Darstellung als eine Menge der verschiedenartigsten Individualitäten dar; die Thaten und die Leiden, durch welche sie von dem Siege des Geistes über die Gebote des Irdischen Zeugniss gegeben, wurden mit lebendigem Eingehen in die Einzelheiten der Ereignisse, das Gemüth des Beschauers vollständig zu ergreifen, vergegenwärtigt. Ebenso strebte man, die Räthsel des Daseins, die geheimnissvollen Gewalten, die in der Brust des Menschen wohnen und seinen Geist aufwärts oder abwärts ziehen, bildlich zu erfassen und zum verständlichen Ausdrucke zu bringen. Dies Streben rief eine vielgestaltige Symbolik hervor, die sich auf der einen Seite allerdings als eine weitere Entwickelung der älteren, schon mehrfach umgebildeten Symbolik der christlichen Kunst zu erkennen giebt, die zugleich aber auch ein viel freieres Feld gewann, indem sie, im Gegensatz gegen jene frühste geheimnissvolle Räthselschrift, zur offnen, gemüthreichen Allegorie wurde. Und wiederum eigenthümliche Darstellungen entwickelten sich aus der Verbindung dieses allegorischen Elementes mit jener unmittelbaren Vergegenwärtigung des Geschehenen. Bei alledem wurde man natürlich vielfach auf die Besonderheiten der irdischen Existenz, auf die äusserlichen Umgebungen des Lebens (Zeit-Costüme, Geräthe u. dergl.) und namentlich auf eine mehr durchgebildete Individualisirung hingewiesen; auch fehlte es, besonders durch die weitere Verbreitung der nationalen Dichtungen veranlasst, keinesweges an Aufgaben, die entschieden den nichtreligiösen Verhältnissen des Lebens angehörten. Bei aller Mannigfaltigkeit der Darstellungen blieb aber jenes gemeinsame Grundgefühl — das auch eine eigenthümlich schwärmerische Richtung in den übrigen Lebensverhältnissen zur Folge hatte — bestimmend für das Gesetz der Auffassung, für das entschiedene Vorwalten eines gemeinsamen Styles.

Der germanische Styl entwickelt sich in der bildenden Kunst, wie bemerkt, gleichzeitig mit der Architektur, mit welcher er im unmittelbaren Zusammenhange steht; aber er erlischt im Allgemeinen

früher. Seine Dauer ist nur etwa bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts; und bereits von dem Beginn dieses Jahrhunderts ab erscheint als vorherrschend eine Behandlungsweise, welche jene übereinstimmende Fassung der Gestalten und namentlich den Wechselbezug zu den germanischen Architekturformen verlässt und welche, im völligen Gegensatze, darauf ausgeht, das Einzelne als ein Abgeschlossenes, als ein für sich Berechtigtes darzustellen. Mit den Werken dieser Art beginnen wir die Richtung der modernen Kunst. Uebrigens ist hier, in Bezug auf diese Werke, gleich zu bemerken, dass sie mit den Formen der spätgermanischen Architektur — wo sie mit solchen gemeinsam auftreten — dennoch nicht im völligen Widerspruche stehen, indem auch bei den letzteren der lebenvollere Organismus bereits verschwunden war und einer mehr willkührlichen Behandlung, die somit auch das Bildwerk als ein mehr vereinzelt Gültiges hervorzuheben gestattete, Platz gemacht hatte.

Was vorstehend über die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles in der bildenden Kunst gesagt ist, kann natürlich nur zur Bezeichnung seiner vorzüglichst charakteristischen Elemente und zur Begründung derselben dienen. Es versteht sich von selbst, dass auch hier, sowohl im historischen Entwickelungsgange, als in der Verschiedenartigkeit der volksthümlichen Auffassung, mancherlei Modificationen und Unterschiede ersichtlich werden müssen, und dass, wie in der gleichartigen Architektur, die eigenthümlichen Stylformen auch dahin übergetragen wurden, wo sie nicht gerade durch eine innere Nothwendigkeit bedingt sein mochten. Wir wenden uns jetzt zur näheren Betrachtung der einzelnen Richtungen dieser Art, soweit eine solche bis jetzt möglich ist.

§. 2. Die bildende Kunst in Frankreich, England und den Niederlanden.

Wir besitzen über die bildende Kunst des germanischen Styles in den genannten Ländern nur fragmentarische Kenntnisse; doch scheinen diese zur Einleitung in das Ganze des Styles eine nicht ungünstige Gelegenheit darzubieten. Der, wenigstens theilweise Zusammenhang, der sich zwischen den Kunstbestrebungen dieser Länder erkennen lässt, rechtfertigt es, wenn dieselben in einen gemeinsamen Ueberblick zusammengefasst werden.

Was zunächst die Sculptur anbetrifft, so sind uns vornehmlich in Frankreich, an den älteren Kathedralen des germanischen Styles, Werke bekannt, die noch ein höchst alterthümliches Gepräge tragen. Es sind Statuen, zumeist fürstlicher Personen, welche die Façaden und besonders die Portale dieser Kathedralen schmücken; die besten Abbildungen besitzen wir von solchen, welche sich an

den grossen Portalen der Kathedrale von Chartres befinden.[1] Der Styl an diesen Figuren ist, was seine Hauptmotive betrifft, allerdings noch der der vorigen Periode, doch in ganz eigenthümlicher Behandlung: die Figuren sind auffallend lang gestreckt, die Taillen schlank, die Gewandung sehr fein gefaltet, häufig in senkrecht parallelen Linien, so dass sie den feinen Canellirungen eines Säulenschaftes vergleichbar ist. Diese Behandlung entfernt sich ebenso entschieden von der byzantinisch-romanischen Weise, wie sie einen, obschon noch unentwickelten Uebergang zu den Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles zu bilden scheint; bei einzelnen Figuren macht sich auch schon etwas von der, dem letzteren charakteristisch eignen Haltung bemerklich. — Für die weitere Entwickelung fehlt es uns bis jetzt jedoch an Beispielen. Eine, offenbar später gearbeitete unter den Statuen der Kathedrale von Chartres (angeblich das Bildniss des Grafen Eudes II. [2]) erscheint in derselben Weise gebildet, wie die frühgermanischen Sculpturen zu Naumburg (um oder nach 1250), von denen weiter unten die Rede sein wird. — Dagegen zeigen die Sculpturen an dem Portal der im J. 1349 gebauten Kapelle St. Piat, ebenfalls in der Kath. von Chartres,[3] die zierlichste und geschmackvollste Ausbildung des germanischen Styles.

Für die englische Sculptur[4] kommen vornehmlich die zahlreichen Werke in Betracht, welche die Façade der Kathedrale von Wells (vollendet 1242) schmücken. Es sind theils Hautreliefs, welche auf der einen Seite Scenen des alten, auf der andern Scenen des neuen Testaments und unterwärts eine Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten, theils Colossalstatuen in Nischen, Heilige und historische Personen darstellend. Die Arbeiten sind noch mit einer gewissen grossartigen Einfalt behandelt, das weichere germanische Element ist noch nicht ausgebildet, und auch hier scheint sich der Beginn der Entwickelung des letzteren ähnlich herauszustellen, wie an den genannten Naumburger Sculpturen. — Um den Schluss des dreizehnten Jahrhunderts erscheint jedoch der Styl in seiner stillen Anmuth bereits klar entwickelt. Als Beispiele sind jene Tabernakel mit den Statuen der Königin Eleanor zu nennen, die von ihrem Gemahl, Eduard III. (1272—1307), mehrfach errichtet wurden und von denen sich die zu Northampton,

[1] *Willemin, monuments français inédits, I, pl. 61—65.*
[2] Ebendas. pl. 87.
[3] Ebendas. pl. 121.
[4] Vgl. *Flaxman, lectures on sculpture. (Lect. I: english sc.)* Die beigegebenen Abbildungen sind leider sehr flüchtig gearbeitet.

Geddington und Waltham erhalten haben. — Im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts gewinnen die englischen Sculpturen nicht selten eine eigenthümlich zarte Grazie, wie dies u. a. besonders durch die Werke des Münsters von York bezeugt wird.

Als ein namhaft bedeutender Künstler erscheint in Frankreich im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund, ein Meister, der mit dem Namen Claux Sluter (somit etwa kein Franzose?) bezeichnet wird. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon schmückt,[1] enthält die Gestalten verschiedener Personen des alten Testaments, die sich durch sehr würdige, eben so feierliche, wie zarte Auffassung des germanischen Styles auszeichnen, in deren Köpfen aber schon jenes naturalistische Bestreben sichtbar wird, welches den Uebergang zur modernen Kunstrichtung bezeichnet. Derselbe Meister war auch bei der Ausführung des Grabmonumentes für Philipp den Kühnen, ebenfalls in der Karthause zu Dijon, betheiligt. —

Für die Malerei der genannten Länder kommt, den bisherigen Mittheilungen zufolge, vornehmlich nur die Miniaturmalerei, wie dieselbe zur Bücherzierde angewandt wurde, in Betracht.[2] Besonders Paris war durch diese Gattung der Kunst berühmt, und zahlreiche Denkmäler, an denen u. a. die Bibliothek von Paris einen bedeutenden Schatz bewahrt, bezeugen den lebhaften Aufschwung, den dieselbe in Frankreich nahm. Seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erscheint in ihnen der germanische Styl, obgleich noch nicht in einer höheren künstlerischen Ausbildung, doch bereits in eigenthümlicher Zierlichkeit entwickelt. Vorzüglich bedeutend sind die Bilder eines dreibändigen Werkes in der genannten Bibliothek, welches das Leben des h. Dionysius enthält und, wie es scheint, dem J. 1316 angehört. — Die englischen Miniaturen dieser Periode sind minder werthvoll als die französischen, und erscheinen nur als rohere Nachahmungen derselben. Die niederländischen dagegen zeichnen sich, obschon auch sie den französischen im Uebrigen völlig zur Seite stehen, bereits vortheilhaft durch eine frischere Naturwahrheit aus.

Ein höherer Aufschwung zeigt sich in den französischen und niederländischen Miniaturen in der zweiten Hälfte des vierzehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts. Die Arbeiten werden nunmehr ungemein fein und mit glücklichem Sinn für malerische Wirkung durchgebildet, den gesetzmässigen Formen des Styles

[1] *Du Sommerard, les arts du moy. âge, Chap. V, pl. 1.*

[2] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 294, ff.

gesellt sich eine schärfere und freiere Naturbeobachtung zu, und nicht minder gelangt das Streben nach zarter, idealschöner Bildung häufig zu den erfreulichsten Resultaten. Besonders ausgezeichnet sind in diesen Beziehungen die niederländischen Künstler, indem bei den Franzosen sowohl die Erfindungsgabe, als die Naturbeobachtung wenigstens nicht in demselben Maasse reich und mannigfaltig erscheinen. Uebrigens war der Verkehr zwischen beiden Ländern zu jener Zeit so lebendig, dass niederländische Künstler nicht selten mit französischen gemeinsam dieselben Manuscripte ausschmückten, dass also die regste Wechselwirkung zwischen ihnen stattfinden musste. Als namhafte und höchst bedeutende Meister, die im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, sind zu nennen: André Beaunevreu, Jaquevrart, Hodiu und Paul von Limburg. Als eifrige Schützer und Pfleger dieser Kunst, für welche die ebengenannten und die sonst unbekannten vorzüglichsten Miniaturmaler von Frankreich und Belgien arbeiteten, sind die drei Söhne König Johann's von Frankreich anzuführen: König Karl V. (reg. 1364—1380), Herzog Johann von Berry (geb. 1340, gest. 1416) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Herr des heutigen Belgiens (reg. 1362—1405). Von den für sie gefertigten Prachtwerken ist in der Pariser Bibliothek eine namhafte Anzahl erhalten. —

Ueber die Glasmalerei, die, wie wir wissen, in den genannten Ländern häufig zur Ausführung kam,[1] fehlt es uns noch an anschaulich genügenden Mittheilungen. Die älteren Glasmalereien der Kathedrale von Chartres tragen noch ein romanisches Gepräge; spätere, ebendaselbst, zeigen den germanischen Styl in edler Entwickelung.[2] — In England werden besonders die zahlreichen Fenstergemälde des Münsters von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts fertigte.

§. 3. Die deutsche Sculptur des germanischen Styles.

Auch über die deutsche Bildnerei des germanischen Styles steht uns noch kein umfassendes Urtheil zu. Doch reichen die bisher mitgetheilten Forschungen wenigstens hin, um uns sowohl das Allgemeine des Entwickelungsganges zu veranschaulichen, als

[1] S. die Notizen bei Gessert, Gesch. der Glasmalerei.

[2] Abbildungen bei *Willemin, mon. fr. inéd.* — Als ein bedeutendes und umfassendes Prachtwerk kündigt sich an: *F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.*

auch aus einzelnen Beispielen die Höhe ermessen zu lassen, bis zu welcher sie sich emporgeschwungen.

Für die Beobachtung des Entwickelungsganges der Sculptur kommen zunächst, wie in der romanischen Periode, die in Metall gravirten und in Wachs ausgeprägten Siegel in Betracht.[1] Sie sind für die gegenwärtige Periode indess von ungleich grösserer Bedeutung, da sie theils in beträchtlich vermehrter Zahl, theils in einer bei weitem sorgfältigeren Arbeit erscheinen. Natürlich können aber für den kunsthistorischen Zweck auch hier nur diejenigen Siegel berührt werden, die für einzelne Personen (nicht für Corporationen) gefertigt wurden, indem durch die Lebens- oder Regierungszeit der letzteren auch die Zeit ihrer Anfertigung innerhalb gewisser Gränzen feststeht; und vornehmlich wichtig sind, nächst den kaiserlichen Siegeln, die der Geistlichen und der edeln Frauen, welche das Bildniss der Siegel-Inhaber in langgewandeter, somit für die deutliche Ausbildung des Styles besonders günstiger Gestalt vorstellen, während dies bei den Reitersiegeln, dergleichen die männlichen Personen des höheren Adels führten, nur in geringerem Maasse der Fall ist, und die Siegel des niedern Adels, welche zumeist nur Wappenbilder enthalten, wiederum unberücksichtigt bleiben müssen. In diesen kleinen Arbeiten sehen wir nunmehr, während einzelne von ihnen den romanischen Styl allerdings noch bis in die spätere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts festhalten, doch bereits seit der Frühzeit desselben Jahrhunderts den germanischen Styl sich entwickeln; zunächst noch schlicht und nur in gewissen allgemeineren Zügen erkennbar, dann — etwa seit der Mitte des Jahrhunderts — entschieden durchgebildet, aber ebenfalls noch streng und zum Theil mit Formen, die an den äginetischen Styl der griechischen Kunst erinnern; im vierzehnten Jahrhundert dagegen in seiner ganzen eigenthümlichen Grazie entwickelt; in der späteren Zeit desselben auf einen volleren und weicheren Eindruck hinstrebend; dies noch mehr im fünfzehnten Jahrhundert, wo dann allmählig jenes naturalistische Bestreben, welches die moderne Kunst einleitet, sich bemerklich macht. Doch verschwindet aus diesen Werken der germanische Styl völlig erst in beträchtlich später Zeit, und noch bis tief ins sechszehnte Jahrhundert hinein finden sich Arbeiten, welche das ihm eigenthümliche Gepräge wiederholen. —

[1] Auch hier kann ich nur auf meine Notizen über die Siegelsammlung der königl. Kunstkammer zu Berlin (die, was das Mittelalter betrifft, zumeist aus Westphalen herstammt) verweisen. S. meine Beschreibung der Kunstk., S. 18, ff.

Wichtiger noch sind die Grabsteine — Platten mit den lebensgrossen, in Relief gearbeiteten Bildnissen der Bestatteten — für die Anschauung der kunsthistorischen Entwickelung. Zwar bieten sie nicht (wie etwa eine Sammlung von Siegeln) den Vortheil einer bequemen und vollständig genauen Vergleichung dar, doch gewähren die ungleich grössere Dimension und die zumeist genügend bestimmte Zeit der Anfertigung (durch das Todesjahr des Verstorbenen bezeichnet) wiederum andre Vorzüge. Es ist an solchen Werken aus der in Rede stehenden Periode eine grosse Anzahl vorhanden und es zeigt sich darin häufig eine grosse Tüchtigkeit der Arbeit; doch dürften für den Zweck der Kunstgeschichte noch umfassendere Mittheilungen und mehrfache bildliche Darstellungen wünschenswerth sein, als bis jetzt veröffentlicht sind. Die allgemeinen Gesetze des Entwickelungsganges sind die eben angegebenen; ihre besondere Durchbildung wird hier aber ungleich klarer ersichtlich. So zeigt sich jene schlichte Fassung des germanischen Styles in seinem ersten selbständigen Auftreten, an einigen Arbeiten, welche der Zeit um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehören, in eigenthümlich grossartigen und würdigen Formen; in diesem Betracht sind u. a. das Grabmal des Landgrafen Conrad von Thüringen und Hessen (gest. 1243), in der Elisabethkirche zu Marburg, und das des Grafen Heinrich d. ä. vom Solms-Braunfels (lebte noch 1258), in der Kirche zu Altenberg an der Lahn, zu nennen. — Freier entwickelt, doch noch in etwas schwerer und massenhafter Weise, erscheint der Styl an dem merkwürdigen Grabmonumente Herzog Heinrichs IV. von Breslau (gest. 1290), in der Kreuzkirche auf dem Dome zu Breslau. (Die Platte mit der Bildnissfigur besteht aus gebranntem Ton; sie ruht, wie dies nicht selten bei den bedeutenderen Werken der Fall ist, auf einem Untersatz, dessen Seitenplatten, hier aus Sandstein, mit den Reliefgestalten von Engeln, welche das Monument zu tragen scheinen, und mit fungirenden Geistlichen geschmückt sind.) — Würdig und zierlich durchgebildet zeigen sich die Arbeiten aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, wie der Grabstein des Wigelo von Wannebach (gest. 1322) im der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M., und der der h. Gertrudis (gearbeitet 1334) zu Altenberg an der Lahn. In sehr schöner und klarer Entwickelung

[1] S. besonders die trefflichen Abbildungen bei F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Sodann Moller, die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg; und Büsching, Grabmal des Herzogs Heinrich des Vierten zu Breslau. — Diesen Werken sind fast sämmtliche obengenannte Beispiele entnommen.

die späteren, wie der Grabstein des Joh. von Holtzhusen und seiner Frau (1371) im Dome von Frankfurt a. M., und der des Landgrafen Heinrich II. (1376) und seiner Gemahlin Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg. Höchst ausgezeichnet auch zwei Grabsteine, vom J. 1370 und 1371, in der Barfüsserkirche zu Erfurt, u. a. m. —

Sodann ist von denjenigen Werken der Sculptur zu sprechen, welche in unmittelbarer **Verbindung mit der Architektur**, und zur Vollendung von deren monumentaler Wirkung, ausgeführt wurden. Sind die vorgenannten Gattungen vornehmlich von Bedeutung, sofern es sich um eine chronologische Feststellung der Stylgesetze handelt, so werden wir hier auf die reiche Ausbreitung des Gedankens und auf die, entschiedner ideale Durchbildung der künstlerischen Formen dieser Periode geführt. Was früher über den Inhalt und über die Gefühlsweise der germanischen Bildwerke gesagt ist, gilt insbesondere von den mit der Architektur verbundenen Sculpturen, und an den deutschen Monumenten sind dergleichen in so bedeutender Anzahl, wie im Gepräge einer hohen künstlerischen Vollendung enthalten; doch ist gerade über diese Werke bis jetzt noch am Wenigsten vorgearbeitet, und ich bedaure, mich hier mit einzelnen und zum Theil sehr ungenügenden Andeutungen begnügen zu müssen.

Zunächst sind einige Werke zu nennen, welche der früheren Entwickelungszeit des germanischen Styles angehören. Unter diesen erscheinen als die frühsten der seither bekannt gewordenen die Reliefs und Statuen, welche die Portale der **Liebfrauenkirche zu Trier** (1227—1242) schmücken.[1] Die Sculpturen des Hauptportals entwickeln hier eine geistreiche Folge von Gedanken: Zu den Seiten der Thür erblickt man Statuen, auf den Hauptstellen die symbolischen Gestalten des neuen und des alten Bundes; in dem Halbrund über der Thür Scenen aus der Kindheit Jesu, in der Mitte, als Hauptfigur, die Madonna, welche als Repräsentantin der Kirche erscheint; in den Bogenwölbungen umher dienende Engel, Priester und Lehrer der Kirche, gekrönte Männer mit Musik-Instrumenten, zuäusserst die klugen und die thörichten Jungfrauen, welche das Verhältniss der Menschheit zu den Gnadenmitteln der Kirche ausdrücken; oberwärts, zu den Seiten, sind wiederum Statuen angebracht, Gestalten des alten Bundes, unter denen man Noah und Abraham, beide ihr Opfer darbringend, erkennt, und die Gestalten des verkündigenden Engels und der h. Jungfrau, welche auf das höhere Erlösungsopfer deuten; endlich, im obersten Giebel der Façade, das letztere selbst, der Erlöser am Kreuz, mit der Siegeskrone

[1] Chr. V. Schmidt, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 1.

geschmückt, Johannes und Maria neben ihm. Ueber dem Seitenportal der Kirche ist, in symbolischer Fassung, die Krönung der Maria dargestellt. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass die Portale dieser Kirche noch den romanischen Rundbogen bewahren; so erscheinen auch die Sculpturen noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des romanischen Styles und manch ein Motiv erinnert an jenen antikisirenden Styl, der sich bei den spätromanischen Arbeiten, namentlich bei denen von Wechselburg und Freiberg (die möglicherweise noch derselben Zeit angehören), findet; dabei aber machen sich die schlichten, langgezogenen Linien des germanischen Styles zum Theil bereits entschieden bemerklich. Einzelne Figuren, namentlich die der Verkündigung, scheinen eine ausgezeichnete künstlerische Bedeutung zu haben, wenngleich die Arbeiten im Ganzen unbedenklich gegen jene spätromanischen Sculpturen in Sachsen zurückstehen.

Neben diesen ist eine Reihe von Statuen zu erwähnen, welche sich am Dome von Bamberg befinden, aber jünger sind als die früher erwähnten und noch im strengromanischen Styl gearbeiteten Sculpturen dieses Gebäudes. Dies sind die Statuen, Heilige vorstellend, zu den Seiten des südlichen Portales auf der Ostseite des Domes; die am Ostchor (neben den älteren Reliefs) angebrachten Statuen, welche vermuthlich ebenfalls Heilige darstellen; sodann die Reiterstatue des h. Königs Stephan von Ungarn, an einem der Pfeiler des Schiffes. Alle diese Arbeiten erscheinen als Werke Einer Schule. Auch hier finden sich allerdings noch Reminiscenzen an den früheren Styl, die im Einzelnen sogar wiederum eine der Antike sehr nahestehende Auffassung hervorbringen; trotz dem aber ist der Beginn des Germanismus, als entschieden vorherrschend, bemerklich. Zugleich erkennt man hier das deutliche Streben einer selbständig hervorbrechenden Entwickelung, in mannigfach grossartiger Anlage des Ganzen, verbunden mit vieler Schroffheit in der Behandlung des Einzelnen und mit einer gewissen Starrheit, was die Nachahmung der Naturformen anbetrifft. Hiemit stimmt es zugleich überein, dass die Köpfe zumeist eine, den altgriechisch äginetischen Sculpturen verwandte Bildung haben (wie Aehnliches bereits in Bezug auf etwa gleichzeitige Siegelbilder erwähnt wurde). Dabei muss aber bemerkt werden, dass das Pferd des h. Stephan, und namentlich der Kopf desselben, gleichwohl schon mit lebendigem und glücklichem Natursinn gearbeitet ist.

Etwas weiter entwickelt sind die Sculpturen am westlichen Chore des Domes von Naumburg, welche (wie sich u. a. aus

äusseren Umständen vollständig klar ergiebt) mit diesem Theil des Gebäudes gleichzeitig, d. h. um die Mitte oder bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt sind. Im Inneren des Chores sieht man hier, an den Wandpfeilern, die Stifter des Gebäudes dargestellt,[1] eine Reihenfolge von männlichen und weiblichen Statuen, von denen einige als Paare zusammenstehen. An dem (gleich alten) Lettner, der den Westchor von dem Schiffe des Domes trennt, ist in der Mitte des Einganges ein Crucifix und zu den Seiten Maria und Johannes angebracht; oberwärts eine Reihe von Reliefs, welche die Passionsgeschichte Christi enthalten. Auch an diesen sämmtlichen Arbeiten erkennt man einen völlig übereinstimmenden Styl; es ist eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den eben genannten Bamberger Sculpturen ersichtlich werden, nur bereits zu günstigeren Resultaten entwickelt. Die antikisirenden Reminiscenzen sind in die Gesammtfassung des Styles bereits mit Glück aufgelöst, und sie klingen wesentlich nur noch in einer eigenthümlichen Grossheit der Anlage nach; in der Gewandung zeigt sich häufig ein ungemein edler und würdiger Geschmack; die Motive der Geberdung, die verschiedenartige Charakteristik in den einzelnen Gestalten, die dramatischen Elemente in den Reliefs lassen einen lebendig erregten künstlerischen Geist erkennen. Aber auch hier fehlt noch das feinere Naturgefühl, und dieser Mangel wirkt allerdings um so störender, als die eben angeführten Vorzüge zu einer höheren Würdigung der genannten Vorzüge Anlass geben.

Die zahlreichen Sculpturen, die sich an den Gebäuden des vollkommen ausgebildeten germanischen Styles finden, enthalten die Beispiele der weiteren Entwickelung dieses Styles auch für den in Rede stehenden Kunstzweig. Aber eben über diese Werke kann ich nur kurze Notizen beibringen, und namentlich ist es mir bis jetzt fast gar nicht vergönnt, den Grad ihrer Ausbildung (etwa im Verhältniss zu den italienischen Sculpturen des germanischen Styles) auf zureichende Weise zu bestimmen. Darf ich indess nach einzelnen Werken des vierzehnten Jahrhunderts, von denen mir eine nähere Anschauung verstattet war oder von denen genügende Abbildungen vorliegen, und darf ich namentlich nach einzelnen trefflichen Arbeiten aus der Spätzeit des germanischen Styles urtheilen, so erscheint bei den deutschen Werken dieser Art in der That, wie in der Architektur, eine höchst bewunderungswürdige Blüthe, welche dem Aufschwunge der gleichartigen italienischen Sculptur (von der später) gewiss ehrenvoll zur Seite steht. — Zunächst

[1] C. P. Lepsius, über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg, etc.

dürften in diesem Betracht die Sculpturen in der Verhalle des Münsters von Freiburg im Breisgau zu nennen sein, namentlich die Statuen (zumeist allegorische Gestalten) an den Arkaden der Seitenwände. — Sodann die Werke des Domes von Köln: die Statuen des Heilandes, der Maria und der Apostel im Chore (geweiht 1322) und die etwas jüngeren und noch trefflicher ausgebildeten Sculpturen an dem südlichen Portal der Façade. — Ferner die Sculpturen an der Façade des Münsters von Strassburg, welche von Erwin von Steinbach oder unter seiner Leitung ausgeführt wurden, und unter denen besonders die an den Seitenportalen hervorgehoben werden; an dem einen dieser Portale ist die Erschaffung der Welt, an dem andern das jüngste Gericht vorgestellt, und unter dem letzteren, zu den Seiten der Thür, die klugen und die thörichten Jungfrauen, in denen der Künstler auf sehr geistreiche Weise die verschiedenen Tugenden und Laster personificirt hat.[1] Als die Vollendungszeit dieses Portales nennt man das J. 1291. Die Sculpturen an dem (älteren) Portal auf der Südseite des Münsters werden der Tochter Erwin's, Sabina von Steinbach, zugeschrieben. — Bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte ein ausgezeichneter Bildhauer, Sebald Schonhofer, zu Nürnberg. Von ihm rühren die Statuen an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355—1361) und die an dem gleichzeitig erbauten schönen Brunnen[2] her. In diesen Arbeiten erscheint der germanische Styl in sehr würdiger, zum Theil eigenthümlich grossartiger Ausbildung; mit dem weichen Fluss, den seine Linien bedingen, verbindet sich hier eine edle Fülle und ein glückliches Streben nach freier, naturgemässer Durchbildung. — Endlich sind, als Beispiele der zartesten und liebenswürdigsten Behandlung des germanischen Styles, die Statuen zu nennen, welche sich im Dome von Mainz, an dem, in den Kreuzgang führenden Portale befinden und in die Zeit um das J. 1400 fallen.[3]

Mit ähnlicher Figurenfülle sind noch viele Andre der deutschen Dome geschmückt; sehr häufig auch finden sich, in minder unmittelbarer Verbindung mit den architektonischen Formen, einzelne Statuen von Heiligen, besonders im Innern der Gebäude. In solcher Art

[1] Vgl. die ausführliche Charakteristik dieser Figuren bei *A. Michiels, études sur l'Allemagne, I, p. 72, ff.*

[2] Die letzten trefflich gestochen von A. Reindel.

[3] Zwei dieser Statuen bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde, I, T. 8.

kommen namentlich Madonnenstatuen an vielen Orten vor und unter ihnen manche Arbeiten, die wiederum eine sehr anmuthige und edle Entfaltung des germanischen Styles erkennen lassen. Vorzüglich bedeutend aber sind die Altarwerke, die, in besonderer architektonischer Umfassung, zumeist einen grossen Reichthum sculpirter Darstellungen enthalten. Für diese, wie nicht selten auch für die andern, im Innern der Gebäude aufgestellten Sculpturen, wird insgemein — neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thones, des Stucco — das Material des Holzes in Anwendung gebracht und dasselbe reichlich mit farbiger Zierde versehen. — Hier ist denn auch der Ort, der Zuthat der Farbe an den Sculpturen der in Rede stehenden Zeit näher zu gedenken. Wie zum Theil schon in der Periode des romanischen Styles, und wie auch an modernen Sculpturen der deutschen Kunst bis ins sechszehnte Jahrhundert, ja in manchen Fällen selbst noch das siebenzehnte Jahrhundert hindurch, so erscheint die Färbung als ein besonders wesentliches Element der Sculptur des germanischen Styles. Vorzugsweise indess an denjenigen Bildwerken, die für das Innere der Gebäude gearbeitet sind, und zwar nur in Deutschland (vielleicht auch in Frankreich und England, über deren Monumente in diesem Betracht keine nähere Kunde vorliegt), während dergleichen in Italien nur ausnahmsweise vorkommt. Man könnte diese Verschiedenheit des künstlerischen Geschmackes aus der Verschiedenheit des angewandten Materiales herleiten, indem die Deutschen sich der genannten minder edlen Stoffe, die Italiener dagegen sich des schöneren Marmors bedienten, und bei Anwendung des letzteren vorauszusetzen ist, dass man seine edlere stoffliche Natur nicht eben gänzlich durch einen Farbenüberzug werde verdeckt haben. Wichtiger jedoch scheint das Verhältniss, in welchem bei den Deutschen und bei den Italienern das einzelne Bildwerk zu dem ganzen Monumente, darin dasselbe sich befand, stehen musste. Bei den Italienern entbehrte die Architektur, wie bereits dargelegt, fast aller höheren Ausbildung, und namentlich konnte bei ihnen die Glasmalerei, die für die Vollendung des architektonischen Ganzen (wo es sich um Gebäude des germanischen Styles handelt) so wesentlich wirksam ist, auch nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Bei den reich entwickelten Formen der deutsch germanischen Gebäude aber erscheinen die gemalten Fenster als entschieden nothwendig für den künstlerischen Eindruck des Ganzen; ihre Anwendung musste somit für das gesammte Innere eine eigenthümliche Farbenstimmung hervorrufen, der sich auch die übrigen Bildwerke, in grösserer oder geringerer Hingebung, zu unterwerfen hatten. Ueberhaupt hat in der italienischen Kunst jener Zeit das Bildwerk

nicht eigentlich einen unmittelbaren Bezug zu dem Gesetze der architektonischen Form, es entwickelt sich selbständiger, mehr in seiner einzelnen Bedeutung, während dies in der deutschen Kunst keineswegs der Fall ist. Und so ist schliesslich, als der wichtigste Umstand, auch anzuführen, dass schon in dem innerlichen Wesen des germanischen Styles, sofern es sich um dessen consequenteste Durchbildung handelt, die Farbe als eine wesentlich nothwendige Zuthat der Sculptur bedingt ist. Jenes innerliche Seelenleben, welches den Formen dieses Styles ihr eigenthümliches Gepräge gab, konnte sich gleichwohl in der Form allein nicht vollständig aussprechen. Für die zarteren Zustände des Gefühles kann die Form gewissermassen nur als ein Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zum tiefer ergreifenden Ausdrucke zu bringen, bedurfte es eines flüchtigeren, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hatte dasselbe in dem geheimnissvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet. So folgte man, zur Vollendung der beabsichtigten künstlerischen Wirkung, einfach dem Vorbilde der Natur; aber man wusste dasselbe, den besonderen Stylgesetzen gemäss, wiederum mit gemessen künstlerischem Bewusstsein aufzufassen und sich von dem Streben nach roher Illusion fern zu halten. Was in dieser Art für die Behandlung des Gesichts und der übrigen nackten Körpertheile schon durch die innersten Gründe bedingt war, ward sodann auch bei der Gewandung, den Schmuckgeräthen u. dergl. weiter durchgeführt, indem hier ohnehin die vorgenannten, für die Farbenanwendung sprechenden Gründe um so mehr mitwirken mussten.

Ob und in welcher Ausdehnung die Bemalung bei den Sculpturen am Aeusseren der Gebäude zur Anwendung gekommen, muss ich für jetzt unentschieden lassen. Für die Sculpturen des Inneren aber liegen, soweit keine moderne Tünche den ursprünglichen Eindruck verdorben, zahlreiche Beispiele vor. So sind die Gestalten der Grabsteine häufig naturgemäss bemalt; dasselbe zeigt sich an den Statuen im westlichen Chore des Domes von Naumburg, und ein vorurtheilsloser Sinn wird sich mit solcher Behandlung (vorausgesetzt, dass die Bemalung nicht etwa — wie auch zuweilen geschehen — roh erneut ist) wohl einverstanden erklären. Vorzüglich bedeutsam aber erscheint diese Weise der künstlerischen Ausbildung an denjenigen Werken, die uns zunächst zu dieser Abschweifung veranlasst, an den, grösstentheils aus Holz gearbeiteten Votivstatuen und namentlich an den Sculpturen der Altarwerke.

Die letzteren stehen insgemein in architektonisch dekorirten Schreinen; der Grund, vor dem sie sich erheben, ist durchweg vergoldet, mit eingepressten Teppichmustern, ebenso in der Regel die Gewänder der Figuren und der Schmuck, den sie sonst tragen. Der prachtvolle Schimmer, der ihnen hiedurch zu Theil wird und der das Farbenlicht der Fenster noch überstrahlt, bezeichnet sie schon für den äusserlichen Eindruck als die Hauptpunkte in dem Raume des heiligen Bauwerkes; es scheint, dass zunächst jene Werke aus Prachtmetallen, die seit den Zeiten der altchristlichen Kunst vornehmlich zum Schmuck der Altäre gefertigt wurden, und denen Aehnliches auch noch in der in Rede stehenden Periode vorkommt, den Anlass zu solcher Ausschmückung gaben. Doch erscheint hier schon an sich die Vergoldung auf eigenthümliche Weise künstlerisch durchgebildet, mehr oder weniger glänzend je nach den stofflichen Eigenthümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes, zum Theil wechselnd mit silbernem Glanze, sinnreich mit Färbung und farbigen Zierden verbunden und in ansprechender Harmonie mit der, zumeist ungemein zart durchgeführten Bemalung der nackten Körpertheile. Die Altarwerke dieser Art bestehen insgemein aus einem Mittelschrein, welcher grössere Gestalten, häufig Statuen, zu enthalten pflegt, und aus schmaleren Seitenschreinen, welche mit Reliefiguren ausgefüllt sind; die letzteren werden als Flügel über jenen gedeckt und ihre Aussenseiten sind in der Regel mit Gemälden geschmückt. So gehören die meisten Werke dieser Art völlig der gemeinschaftlichen Thätigkeit der Sculptur und der Malerei an.

Soweit übrigens bis jetzt über diese Altarwerke, sowie über die, ihnen entsprechenden Votivstatuen, einige nähere Kunde vorliegt, scheinen sie besonders erst in der späteren Zeit des germanischen Styles, etwa in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und im folgenden, als künstlerisch bedeutsame Werke hervorzutreten. Als namhafte Werke sind anzuführen: Ein Altar in der Johanniskapelle des Domes zu Köln (früher in der dortigen Kirche der h. Clara), mit den Figuren der zwölf Apostel, ein Werk, das indess durch die daran befindlichen Gemälde von der Hand des Meister Wilhelm (vgl. unten) höheren Werth zu haben scheint, als durch diese Figuren. — Ein grosser Altar in der Barfüsserkirche zu Erfurt,[1] mit der Krönung der Maria, vier biblischen Scenen und den Figuren der Apostel, weich und reich gebildete Darstellungen, doch noch etwas starr im Gefühl (auch hier in den Gemälden das künstlerische Gefühl lebendiger). —

[1] Vgl. Schorn, über altdeutsche Sculptur, mit bes. Rücksicht auf die in Erfurt vorh. Bildwerke, S. 17.

Eine Madonna mit dem Kinde im Franciscanerkloster zu Eger und ein colossales Crucifix in der Theinkirche zu Prag, das letztere besonders von grossartiger und tiefbedeutsamer Durchbildung.[1] — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,[2] in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Nicolaikirche zu Stralsund, in der Schlosskirche zu Franzburg, u. s. w.; höchst ausgezeichnet aber unter diesen — das edelste und vollendetste Werk deutsch-germanischer Sculptur, soweit mir davon überhaupt eine Kunde vorliegt — das Altarwerk in der Kirche von Tribsees (nahe an der mecklenburgischen Gränze). Der Gegenstand, den dasselbe, in einer Reihe einzelner Reliefs, enthält, bezieht sich auf die kirchliche Lehre der Transsubstantiation; es ist die (symbolische) Darstellung, wie das Wort zum Brod und Wein wird, und wie letztere von den Lehrern der Kirche empfangen und als das heilige Mahl ausgetheilt werden. Noch bewegt sich der germanische Styl hier in seinen völlig gesetzmässigen Formen; aber es sind dieselben zur lautersten Anmuth und Zartheit ausgebildet, es vereint sich in diesen Gestalten, je nach ihrer besonderen Bedeutung, die feierlichste Würde mit der Milde des seelenvollsten Ausdruckes und zugleich bereits mit einer eigenthümlich heitern und offnen Naivität. — Ohne allen Zweifel werden weiter fortgesetzte Untersuchungen der vaterländischen Denkmäler noch manche bedeutsame Werke solcher Art ans Licht führen. Im weiteren Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts und im Anfange des sechszehnten wurden ähnliche Werke, obwohl in der veränderten, naturalistischen Richtung dieser Zeit, häufig ausgeführt; von diesen wird später die Rede sein.

Noch ist hier ein Altarschrein zu erwähnen, der eine in Thon gebrannte Darstellung der Kreuztragung Christi enthält, und sich durch die sehr zarte Ausbildung des germanischen Styles, so wie den tief gemüthvollen Ausdruck der heiligen Gestalten auszeichnet. (Gegenwärtig im Besitz des herzogl. nassauischen Archivars Habel).[3] — Als ein eigenthümlich merkwürdiges Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Sculptur für das Aeussere von Gebäuden erscheint die 25 Fuss hohe Hautreliefigur der Madonna mit dem Kinde, welche sich am Chor der Liebfrauenkirche auf Schloss

[1] Wach, Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, Nro. 2, f.

[2] S. meine Pommersche Kunstgeschichte, S. 194—206.

[3] Abbildungen bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde, II, T. 7, 14.

Marienburg in Preussen befindet; sie besteht aus Stucco, und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge (von farbigen oder vergoldeten Glasstücken), versehen. Der plastische Styl ist an diesem Werke zwar keineswegs ausgezeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet.

Das Material der Bronze scheint in der deutschen Kunst des germanischen Styles für selbständig bedeutsame Werke nur wenig in Anwendung gekommen zu sein. Als zu solchen gehörig wüsste ich nur die Reiterstatue des h. Georg zu nennen, welche sich in Prag auf dem Schlosshofe vor dem Dome befindet und im J. 1373 durch Martin und Georg von Clussenbach gegossen wurde. Sie vereint mit typischer Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. (Nach einer Beschädigung im J. 1562 soll sie zwar umgegossen sein,[1] doch kann diese Restauration nicht das ganze Werk betroffen haben.) — Zumeist sind es nur grössere kirchliche Utensilien, die man aus Bronze fertigte, und allerdings oft mit bildnerischem Schmucke versah, ohne den letzteren jedoch sonderlich häufig über den Kreis des rohen Handwerkes zu erheben. Hieher gehören die grossen Taufkessel, deren Aeusseres mit bildnerischen Darstellungen versehen ist, und die besonders seit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an vielen Orten vorkommen. Dann auch die colossalen siebenarmigen Leuchter (Nachahmungen der Leuchter des Tempels von Jerusalem), die zuweilen ebenfalls mit Bildwerk geschmückt erscheinen. Als ein interessantes Beispiel dieser Art ist der grosse Leuchter der Marienkirche von Colberg, vom Jahr 1327, zu nennen, an welchem die Relieffiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind. Uebrigens ist zu bemerken, dass diese Arbeiten, ähnlich wie die der Siegel, — wohl eben desshalb, weil sie mehr handwerksmässig gefertigt wurden, — den germanischen Styl bis ziemlich tief ins fünfzehnte Jahrhundert hinab beibehalten.

Ihnen ist eine eigenthümliche Gattung von Grabplatten anzureihen, welche seit derselben Zeit (etwa seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts) mehrfach gefertigt wurden. Es sind grosse bronzene Platten, auf denen die bildliche Darstellung jedoch nicht plastisch erhaben, sondern nur mit gravirten Umrissen ausgeführt ist. Sie enthalten das, insgemein lebensgrosse Bildniss des Verstorbenen, von reicher Architektur, die mit einer Menge kleiner

[1] Fiorillo, Gesch. der zeich. Künste in Deutschland, I, S. 134.

Heiligen- und Engelfiguren belebt zu sein pflegt, umgeben, sowie auf dem Rande häufig kleinere legendarische oder andre Vorstellungen. Eine Platte der Art, vom J. 1357, findet sich in der Nicolaikirche zu Stralsund; eine zweite, sehr reiche, welche die Figuren zweier (in den Jahren 1317 und 1350 verstorbener) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;[1] eine dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln,[2] andre an andern Orten. — Ausserhalb Deutschland ist England (namentlich Norfolk und Suffolk) reich an solchen Arbeiten.

Die Prachtmetalle wurden in dieser Periode, ausser zu den nöthigen kirchlichen Schmuckgeräthen, vornehmlich zu Reliquienbehältern verwandt. Die letzteren erhielten nicht selten eine bedeutende Dimension, indem sie in der Weise von architektonischen Monumenten gebildet wurden. Ein hölzerner Schrein ward mit einem Ueberzuge von vergoldetem Silberblech versehen und mit bunt verzierten Nischen, mit Statuen und Reliefs geschmückt. Kostbare Steine (oft antike Gemmen und Cameen), Perlen, Emaillen wurden dabei in so bedeutender Anzahl, als man aufzubringen im Stande war, zur weiteren Auszierung angewandt. Als ein paar Hauptbeispiele von grossen Sarkophagen solcher Art mögen hier der Reliquienbehälter der h. Elisabeth, in ihrer Kirche zu Marburg, der noch im dreizehnten Jahrhundert gearbeitet wurde, und der des h. Patroclus im Dome von Soest, durch den Goldschmied Sigefrid im J. 1313 gefertigt[3] angeführt werden.

Ziemlich häufig sind endlich, wie früher in der deutschen Kunst, so auch in der Periode des germanischen Styles die Schnitzwerke in Elfenbein. Arbeiten solcher Art werden in dieser Zeit vornehmlich zur Dekoration kleiner tragbarer Altarzierden angewandt; häufig sind es Diptychen, die, zum Zusammenklappen bestimmt, an ihren inneren Seiten das Schnitzwerk enthalten; zuweilen auch Triptychen, nach Art jener grossen Altarwerke (d. h. aus einem Mittelblatte und zwei Flügelbildern bestehend). Dann erscheinen sie auch als Dekoration von Schmuckgeräthen, Kästchen u. dergl., und bei solchen findet man nicht selten eigenthümliche anmuthige Bilder der Minne, zu denen die lyrischen Gedichte der Zeit den Anlass gegeben haben mochten. Mancherlei zierliche und artige Schnitzwerke bewahrt u. a. die Sammlung der Kunstkammer

[1] Eine Abbildung dieser und unmittelbare Abdrücke von den darauf vorhandenen kleineren Darstellungen werden in einem Werke des Maler Mildo über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

[2] Abbildung bei Schimmel, die Cist.Abtei Altenberg.

[3] Becker, im Museum, Bl. f. bild. K. 1836, S. 396.

zu Berlin; einzelne derselben sind von sehr beachtenswerther Schönheit.[1]

§. 4. Die deutsche Malerei des germanischen Styles.

Für die deutsche Malerei des germanischen Styles[2] kommen zunächst wiederum die Miniaturbilder der Handschriften in Betracht. Sie bieten auch hier, wie überall, mehrfach feste Anknüpfungspunkte, um den Entwickelungsgang des Styles beobachten zu können; doch ist zu bemerken, dass sie in dieser Periode, wie es den Anschein hat, im Allgemeinen gegen die Leistungen der höheren Kunst zurückstehen, und dass sie namentlich nicht die Bedeutung der gleichzeitigen belgischen und französischen Miniaturmalereien erreichen. Grossentheils herrscht bei den deutsch-germanischen Miniaturen noch jene ältere Weise vor, welche die Umrisszeichnung hervorhebt und weniger auf eine malerische Wirkung hinstrebt; in dieser Art sind namentlich die frühsten Arbeiten dieses Styles behandelt. Als ein Hauptbeispiel der letzteren sind die Bilder einer Handschrift des Tristan aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, in der Hofbibliothek zu München befindlich, zu nennen. Für den weiteren Verlauf bieten die Bilder der bekannten Manesse'schen Minnesinger-Handschrift, die in die Zeit um das J. 1300 fällt und in der Bibliothek von Paris bewahrt wird, ein charakteristisches Beispiel dar; hier zeigen sich, was die Erfindung betrifft, mancherlei geistreiche Motive, doch sind die Darstellungen an sich zumeist noch starr und wenig belebt. Dagegen sind die Bilder einer wenig jüngeren, mit dem J. 1334 bezeichneten Handschrift des Wilhelm von Oranse, in der Bibliothek von Cassel, mit zierlichster Anmuth ausgeführt, und diese wenigstens mit den besten französischen Miniaturen derselben Zeit auf gleicher Stufe. In der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts und im Anfange des folgenden zeigt sich ein bedeutsamer Einfluss der Kölner Malerschule (von der weiter unten) auch auf die Miniaturmalerei.

Als die eigentlich monumentale Malerei der deutsch-germanischen Kunst ist, den früheren Bemerkungen zufolge, zunächst die Glasmalerei[3] ins Auge zu fassen. Doch war die Technik, welche bei dieser Kunstgattung zur Anwendung kam, auch jetzt noch zu beschränkt, als dass sie eine höhere künstlerische Durchbildung gestattet hätte. Die Arbeiten wurden im Wesentlichen musivisch

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstk. zu Berlin vorhand. Kunstsamml., S. 33, ff.

[2] Vgl. mein Handb. der Gesch. der Malerei etc. II, S. 24, ff.

[3] S. die Notizen bei Gessert, Gesch. d. Glasmalerei.

zusammengesetzt, so dass sie zumeist nur als einfach colorirte Umrisszeichnungen (und zwar mit Umrissen von beträchtlicher Stärke, wozu die Blei-Fassungen die Veranlassung gaben) erschienen; erst um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entwickelte sich ein weiterer Fortschritt der Technik, so dass man vermögend ward, zugleich eine mehr malerische Behandlung zu erstreben. Gleichwohl ward auch mit jenen beschränkten Mitteln eine sehr bedeutsame Wirkung erreicht. Grösse und Klarheit des Styles vermochte man auch in den einfachen Linien zu entwickeln und sie zugleich auf ganz eigenthümliche Weise durch die harmonische Glut der Lichtfarben zu erhöhen; und gerade die Einfachheit der künstlerischen Mittel trug wesentlich dazu bei, dass diese Glanzgebilde auf angemessene Weise der Gesammtwirkung des Monumentes untergeordnet blieben. Man fasste die Darstellungen gewissermaassen in einem architektonisch dekorativen Sinne auf, so dass die einzelne Gestalt und die einzelne Scene der Darstellung an sich zwar vollständig entwickelt ward, sich dabei aber zugleich den Bedingnissen der architektonischen Umgebung willig fügte; ein reiches und vielfach wechselndes System von Ornamenten umschlang und verband diese Darstellungen, fasste die in einem Fenster vorhandenen zu einem Ganzen zusammen und verband sie unmittelbar mit dessen Architektur. So könnte man die gemalten Fenster der deutsch-germanischen Architektur als aus Licht und Glut gewebte Teppiche bezeichnen.

Von dem prachtvollen Schmuck dieser Art ist freilich Vieles durch den Ungestüm der Witterung und durch die Barbarei der Menschen zerstört worden; doch ist auch noch Vieles erhalten, und eine genauere Würdigung desselben dürfte der deutschen Kunstgeschichte noch ein willkommenes Material zuführen. Hier mag es genügen, nur einige Beispiele angeführt zu haben. So zeigen z. B. die aus der Kirche zu Wimpfen im Thal herrührenden (jetzt im Museum von Darmstadt bewahrten) Glasmalereien den germanischen Styl noch in der Strenge, zugleich aber auch in jener eignen Grossartigkeit, welche die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts charakterisiren.[1] So sind die im Chore des Domes von Köln,[2] aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, die der Katharinenkirche von Oppenheim, aus der Mitte desselben Jahrhunderts, und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Münster von Strassburg, welche zumeist durch

[1] Abbildungen bei F. H. Müller, Beiträge I, T. 18. (In demselben Werk auch noch andre Glasmalereien.)

[2] S. das Prachtwerk von Boisserée.

Hans von Kirchheim gefertigt wurden, von grosser und eigenthümlicher Bedeutung. — Charakteristische Beispiele für die frühere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts enthalten die Glasgemälde, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und gegenwärtig in den Fenstern der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind; sie zeigen den deutsch-germanischen Styl in eigenthümlich weicher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und, bei freier Behandlung, den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn.[1] Man schreibt diese Arbeiten mit grösster Wahrscheinlichkeit einem aus Italien gebürtigen Künstler zu, dem Francesco, Sohne des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra). Dieser hatte sich seit seiner Jugend in Lübeck aufgehalten und dort die Kunst der Glasmalerei erlernt (er gehört somit wesentlich, was auch die genannten Arbeiten in Lübeck bezeugen, der deutschen Kunst an); als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde er im J. 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, die Fenster des dortigen Domes mit seinen Werken zu schmücken.[2]

Bei dem Streben des germanischen Baustyles, die Masse der Wand in lebendig bewegte Architekturformen aufzulösen, — einem Streben, welches gerade in Deutschland zu seiner vollendetsten Durchbildung kam, war hier für die Ausübung der Wandmalerei im Allgemeinen eine minder günstige Gelegenheit gegeben. Gleichwohl fehlte es im Einzelnen nicht an manchen Räumlichkeiten, die, ob zum Theil auch in beschränkterem Maasse, wohl geeignet waren, einen solchen Schmuck in sich aufzunehmen. In manchen Kirchen nahmen die Wände, dem allgemeinen Princip entgegen, doch einen grösseren Raum ein; die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Flächen der Gewölbe, die kleineren Kapellen und die Säle (namentlich die der Klöster) boten vielfach schickliche Plätze dar; so auch die bereits vorhandenen Kirchen des romanischen Styles, für deren Ausschmückung die jüngeren Geschlechter ebenfalls thätig zu sein wünschten. Indess können wir über die etwanige Ausdehnung und, was wichtiger ist, über den Grad der Ausbildung, den die deutsch-germanische Wandmalerei erreichte, für jetzt nur aus einzelnen, und nicht umfassenden Andeutungen urtheilen; die beliebte weisse Tünche der letzten Jahrhunderte hat Vieles auch hier mit ihrem unerfreulichen Schleier bedeckt, und selbst das

[1] Abbildungen dieser Glasmalereien werden in dem Werke des Malers Milde (von dem die kunstreiche Restauration derselben herrührt) über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

[2] S. die Urkunde bei *Gaye, Carteggio ined. d'artisti, II*, S. 441.

Vorhandene hat sich im Ganzen noch erst geringer Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt. Die Mehrzahl der uns bekannten Wandmalereien deutet freilich nicht auf einen sonderlich hohen künstlerischen Aufschwung hin, bei manchen scheint aber auch das ziemlich entschiedene Gegentheil statt zu finden. So sind zunächst die im Chore des Domes von Köln vorhandenen (und wohl vor 1322 ausgeführten) zu erwähnen. Die colossalen Figuren, Christus, Petrus und Paulus, an der Queerwand, welche den Chor einstweilen nach der Schiffseite hin abschliesst, sind bedeutend roh; doch dürften diese keine nähere Beachtung verdienen, da man an eine Wand, die man bald wieder abzubrechen hoffte, gewiss keine höheren künstlerischen Kräfte verwendet haben wird. Bedeutender dagegen sollen die erst kürzlich aufgedeckten Malereien an den Brüstungswänden des Chores sein. Neben diesen Arbeiten sind die Malereien an den Gewölben des Kapitelsaales des, unfern von Köln belegenen Brauweiler zu nennen, die vorzüglich gerühmt und den bekannten Werken der Kölner Malerschule (von denen unten) verglichen werden. — Sodann sind neuerlich verschiedene Wandmalereien der in Rede stehenden Periode, die sich in schwäbischen Ortschaften befinden, nachgewiesen worden.[1] In der Kirche von Kentheim (an der Nagold, unweit Calw), diese noch alterthümlich streng und unausgebildet, leider übermalt; — in der Kirche des h. Vitus zu Mühlhausen (am Neckar, unweit Cannstadt), nach 1380, bedeutende Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen, von denen besonders die im Chor befindlichen zum Theil wohl erhalten sind, die Mehrzahl derb und steif, doch kräftig bewegt, einzelne Gestalten nicht ohne Sinn für Schönheit; — mehrere Darstellungen in der Kirche von Maulbronn, die im J. 1424 von einem Meister Ulrich gefertigt wurden; und einige Malereien launigen Inhalts, von weicherer und vollerer Bildung, in einem Gemach des Ehinger-Hofes zu Ulm.[2] — Andre, vom J. 1427, im Chore des Domes von Frankfurt a. M., auch diese zumeist zwar ziemlich roh im Gefühl, dennoch auch hier Einzelnes von bedeutsamer Schönheit. — Ein treffliches und zart empfundenes Wandgemälde, den Tod der Maria vorstellend, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, leider sehr beschädigt. — Ein andres, aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend, in der Katharinenkirche zu Lübeck, von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — Endlich ein grosser Cyclus von Darstellungen, Scenen des alten und des neuen

[1] Sendschreiben von C. Grüneisen, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 96.
[2] Grüneisen u. Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 10.

Testaments (nach Art der *Biblia pauperum* einander gegenübergestellt), nebst Figuren von eigenthümlich symbolischer Bedeutung, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg; auch diese entschieden handwerksmässig, doch mit mannigfach geistreichen Motiven in jenen symbolischen Gestalten.[1] — (Der Wandgemälde der böhmischen Schule wird im Folgenden gedacht werden.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der deutschen Tafelmalerei des germanischen Styles. Auch über den Entwickelungsgang dieser Gattung der Kunst liegen bis jetzt nur ungenügende Andeutungen vor. In der Ursulakirche zu Köln finden sich die Bilder der Apostel, auf Schieferplatten gemalt, von denen das eine die Bezeichnung des Jahres 1224 hat. Sie geben Beispiele für den ersten frühen Beginn des Styles, bestehen indess wiederum nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen. Was wir sonst an Tafelmalereien aus der früheren Zeit des Styles kennen, ist von geringer Bedeutung; auch die Bilder, die wir der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben haben, zeigen noch keine sonderliche künstlerische Entwickelung, obwohl wir an ihnen nicht selten den Ausdruck einer klaren kindlichen Offenheit und Unschuld mit Glück erstrebt sehen. Ein paar Beispiele der Art sieht man im Berliner Museum; manche, zum Theil doch schon sehr beachtenswerthe Arbeiten in den Kirchen von Nürnberg,[2] u. a. a. O. — Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab treten uns diese Werke als die Erzeugnisse namhaft bedeutsamer Schulen entgegen. Dürften wir diesen Umstand — was aber der heutige, noch so mangelhafte Zustand unsrer Kenntnisse nicht bereits gestattet — als maassgebend ansehen, so würde daraus allerdings folgen, dass bis zu dieser Epoche hin die künstlerischen Kräfte Deutschlands wesentlich noch durch die Bestimmungen der Architektur gebunden waren, und dass erst von da ab eine lebendigere Entfaltung der auf das Individuelle gerichteten Künste erfolgt ist.

Die erste namhafte Malerschule der deutschen Kunst, die wir bis jetzt näher kennen, ist die von Böhmen, welche besonders unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—1378) in Blüthe stand. Als die Hauptmeister dieser Schule werden Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kunze und Theodorich von Prag genannt. Ihre Werke haben eine eigenthümliche Weichheit, besonders in der Behandlung der Farbe; dagegen mangelt es ihnen gar

[1] Pommersche Kunstgeschichte, S. 182.

[2] Von Herrn Dr. Waagen haben wir die Mittheilung näherer Forschungen über die Entwickelung der Kunst in Franken zu erwarten.

häufig an edlerem Formensinn und die Bildungen erscheinen zumeist plump, schwerfällig und selbst roh. Die besseren Arbeiten, die sich auch zum Theil einer höheren Anmuth annähern, sind die, welche man dem Theoderich zuschreibt. Die Mehrzahl ihrer Malereien (Tafel und Wandbilder) findet sich auf dem Schlosse Karlstein, unfern von Prag; andre in der Wenzelkapelle des Domes von Prag, in der Theinkirche, in der dortigen ständischen Gallerie, in der k. k. Gallerie zu Wien; auch die Kirche zu Mühlhausen am Neckar (durch einen Prager Bürger gestiftet) besitzt einige Bilder der Art.

Ungleich bedeutender als die ebengenannte ist die Schule von Köln. Hier hatte allerdings die Malerei schon seit der Frühzeit des germanischen Styles eine gewisse Bedeutung gehabt; einen eigenthümlich glänzenden Aufschwung aber gewahren wir (unsern bisherigen Kenntnissen zufolge) erst in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts. In dieser Zeit tritt sie uns plötzlich in einer eigenthümlichen Vollendung entgegen. Auch hier sehen wir jene Weichheit, besonders was die Farbenbehandlung anbetrifft, vorherrschend; aber sie entwickelt sich zum wärmsten Schmelz, zur gesättigsten Fülle des Auftrages; dabei sind die Farben selbst von ungemeiner Tiefe, Kraft und Glut. Zugleich aber ist die Zeichnung, im Gegensatz gegen das Plumpe in den Werken der böhmischen Schule, bereits aufs Edelste durchgebildet, und wenn sie statt der Freiheit der Naturformen auch zum Theil noch mehr conventionellen Stylgesetzen folgt, so zeigt sich doch stets darin das lauterste Gefühl; zu bemerken ist, dass die Formen, besonders die des Gesichtes, insgemein etwas Rundliches haben. Diese äusseren Elemente der Darstellung dienen, was das Wichtigste ist, dem holdesten Liebreiz, der zartesten Stimmung des Seelenlebens zum Ausdrucke. —

Man unterscheidet in den Werken der Schule die Thätigkeit zweier vorzüglich begabter Meister, denen sich die Uebrigen zumeist nur als Nachfolger anschliessen; und man hat in ihnen, nicht ohne Grund, zwei vorzüglich gerühmte Künstler jener Zeit, von denen eine, obschon auch nur geringe Nachricht auf uns gekommen ist, erkannt. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm, der um das J. 1380 blühte. Die Werke, welche man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz vom J. 1388; — die zierlichen Malereien an dem (schon genannten) Altar in der Johanniskapelle des Domes von Köln, früher in der Kirche der h. Clara; — ein Altar im städtischen

Museum von Köln, Madonna mit Heiligen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verspottung Christi; — das höchst anmuthvolle Bild der h. Veronika in der Pinakothek von München; — ein Altärchen im Besitz des Herrn von Lassaulx zu Coblenz, und ein paar kleine Bilder im Berliner Museum. — Den jüngeren Künstler benennt man als Meister Stephan; er ist ohne Zweifel ein Schüler des Vorigen, übertrifft diesen aber durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: Die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach (bei Bonn), Gestalten von Heiligen und Aposteln, Verkündigung und Christus am Oelberge in der Pinakothek zu München, zwei andre Tafeln im Kölner Museum; — das sogenannte Kölner Dombild, früher in der Kapelle des dortigen Rathhauses, vom J. 1410; ein grossartiges und wundersam schönes Werk, welches die Schutzpatrone der Stadt darstellt: auf dem Mittelbilde die Anbetung der h. drei Könige, auf den Seitenbildern die h. Ursula mit ihren Jungfrauen und den h. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä; — ein anmuthiges Madonnenbild im Besitze des Hrn. von Herwegh zu Köln; — ein Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig zerstreut: das Mittelbild mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum; die inneren Seitenbilder mit dem Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; die äusseren Seitenbilder, auf deren jedem drei Heilige, in der Pinakothek zu München. — Von den Nachfolgern des Meister Wilhelm und des Meister Stephan sind in Köln und der Umgegend zahlreiche Werke vorhanden.

Als eine dritte namhafte Schule der deutsch-germanischen Malerei haben wir die von Westphalen anzuführen. Sie erscheint in ihren früheren Leistungen, welche der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, als eine Abzweigung der Schule von Köln. Zeugnisse dafür sieht man an einigen Bildern im Provinzialmuseum von Münster. Doch mischt sich dieser Nachfolge bald ein eigenthümliches Element bei, welches sich um die Mitte und nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer hohen künstlerischen Vollendung entfaltet. Namentlich ist dies der Fall bei dem Werke eines unbekannten Meisters, dem im J. 1465 gemalten Altar des Klosters Liesborn (bei Münster), dessen Bruchstücke sich in der Sammlung des Regierungsrathes Krüger zu Minden befinden; die tiefste, sinnigste Anmuth verbindet sich hier mit offnem Liebreize und spricht sich in eben so zarter Färbung wie in edel durchgebildeten Formen aufs Glücklichste aus. Andre

sehr beachtenswerthe Bilder derselben Schule finden sich in der ebengenannten Sammlung und in der des Regierungsrathes Barthels zu Aachen.

§. 5. Allgemeine Bemerkung über die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien.

Ueber die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien liegen uns ungleich umfassendere Mittheilungen und eine ungleich bedeutendere Anzahl gründlicher Forschungen vor, als über die gleichartige deutsche Kunst; wir können hier somit den Entwickelungsgang in seinen einzelnen Richtungen genauer verfolgen, und wir können namentlich, was sehr wichtig ist, die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister genügender beobachten. Als Grund für diese Erscheinung ist zunächst der Umstand anzuführen, dass die Italiener (wie bereits im Vorigen bemerkt wurde) von früh an Sorge getragen haben, das Gedächtniss für die Thätigkeit des Einzelnen festzuhalten, und dass sie stets mit erfreulichem Eifer auf die Erforschung der heimischen Denkmäler eingegangen sind; dann hat sich auch die höhere, von Local-Interessen unabhängige Kritik vorzugsweise den italienischen Monumenten zugewandt, weil einmal seit dreihundert Jahren Italien ausschliesslich als das Land der Kunst gilt. Indess scheint zugleich, was die in Rede stehende Periode betrifft, die bildende Kunst Italiens vor der deutschen wenigstens insofern einen Vorzug zu haben, als sie sich dort, bei dem geringen Grade der Ausbildung des architektonischen Sinnes, bei der willkührlichen Weise, in welcher man die Architektur behandelte, gewissermaassen einer grösseren Unabhängigkeit erfreuen durfte. Die Künstler waren, wo es sich um ein monumentales Ganze handelte, weniger durch die Rücksichten auf den architektonischen Organismus (nur durch die untergeordneten auf eine mehr dekorative Harmonie) gebunden; sie konnten ihre Gedanken freier entwickeln, ihren Gebilden ein selbständigeres Gepräge geben, und somit wenigstens eine eigenthümlich ergreifende Einzelwirkung erreichen. Ueberhaupt besitzt Italien, im Gegensatz gegen jene architektonischen Mängel, eine Fülle von Bildwerken des germanischen Styles, in denen sich zum Theil die grossartigsten und tiefsinnigsten Ideen aussprechen; dennoch dürfen wir es für jetzt, ehe wir eine genügende Kenntniss von den Werken unsres eignen Vaterlandes haben, nicht wagen, hier in jedem Betracht zu Gunsten der ersten zu entscheiden; wenigstens lassen es uns die einzelnen hohen Glanzpunkte der deutschen Bildnerei jener Zeit (die zugleich eine volle nationelle Eigenthümlichkeit haben) erkennen, dass auch hier

das Vermögen vorhanden war, aus eigner Kraft das Bedeutendste zu leisten.

Wenn wir die italienische bildende Kunst der in Rede stehenden Periode ebenfalls unter dem Namen des Germanischen begreifen, so sind wir dazu, trotz ihrer selbständigen und umfassenden Geltung, gleichwohl vollkommen berechtigt. Denn die Grund-Elemente des Styles dieser Periode sind in Italien nicht sowohl aus der eigenthümlich nationalen Entwickelung hervorgegangen, als vielmehr, wie die Formen der germanischen Architektur, von ausserhalb aufgenommen. Der Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien, der zu jener Zeit sehr häufig statt fand, dürfte für die Erklärung dieses Verhältnisses sehr wichtig sein. Die germanischen Formen erscheinen hier beträchtlich später als in den nördlichen Ländern; während sie sich in den letzteren bereits vollständig und bestimmt entwickelten, befolgten Nicola Pisano, Cimabue, Duccio noch mit völliger Entschiedenheit die romanischen Formen. Erst am Ende des dreizehnten und vornehmlich mit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts tritt der germanische Styl in Italien auf, auch verschwindet er hier bereits zum grossen Theil am Ende desselben Jahrhunderts; nur in einzelnen, obschon an sich sehr bedeutsamen Ausnahmen und vornehmlich nur in den nördlichen Gegenden (wo der Germanismus vorzüglich von Einwirkung sein musste) sehen wir diesen Styl bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts andauern.

§. 6. Die italienische Sculptur des germanischen Styles.

In der Sculptur [1] erscheinen gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts einzelne Leistungen, welche das Gepräge des Ueberganges zwischen dem älteren Style und den Formen des vom Norden hereingetragenen germanischen Styles tragen. In solchem Betracht ist zunächst ein Werk des Margaritone von Arezzo zu nennen, das Grabmal Gregor's X., (gest. 1276), im Dome von Arezzo: (Margaritone war zugleich Maler, befolgte als solcher aber noch die Richtung des Cimabue). Sodann verschiedene Mausoleen zu Rom, welche von der Hand des Giovanni, aus der Familie der Cosmaten, gearbeitet wurden: eins vom J. 1296 in S. Maria sopra Minerva, ein zweites von 1299 in S. Maria maggiore, ein drittes von 1303 in S. Balbina. Aehnlich auch das Tabernakel des Hochaltares in S. Paolo bei Rom, welches im J. 1285 durch den, bereits oben genannten Baumeister Arnolfo di Cambio gefertigt

[1] *Cicognara, storia della scultura;* d'Agincourt, Sculptur. Die in beiden Werken enthaltenen Abbildungen geben eine Uebersicht des Entwickelungsganges.

wurde. Arnolfo war Schüler des Nicola Pisano, und arbeitete zugleich mit andern Schülern dieses Meisters an den Sculpturen der Façade des Domes von Orvieto (gegründet 1290). Diese Sculpturen stellen, ausser einer Madonna und den Aposteln, Scenen des alten und des neuen Testamentes und das jüngste Gericht dar; in ihnen klingt zum Theil noch, bei vorwaltend germanischer Behandlung, die Richtung des Nicola Pisano auf eigenthümliche Weise nach. (Uebrigens ist zu bemerken, dass als Theilnehmer an diesen Arbeiten ausdrücklich auch deutsche Künstler genannt werden).

Giovanni Pisano, der Sohn des Nicola, (geb. um 1240, gest. 1320) arbeitete ebenfalls an der Façade des Domes von Orvieto. Er ist als derjenige zu bezeichnen, der am Entschiedensten für die Einführung des germanischen Styles in die italienische Bildnerei gewirkt hat, obschon er keinesweges die Höhe der künstlerischen Durchbildung, welche aus den Werken seines Vaters ersichtlich wird, zu erreichen vermochte. Als das frühste Werk, welches er selbständig ausführte, wird ein Grabmal Urban's IV. (gest. 1264) zu Perugia, das aber nicht mehr vorhanden ist, genannt; ein zweites Grabmal ebendaselbst, das des Papstes Benedict XI. (gest. 1303) in S. Domenico, ist aus späterer Zeit, jedoch in seiner mageren und dürftigen Gesammterscheinung wenig anziehend. Ungleich merkwürdiger ist ein andres Werk, welches Giovanni gegen 1280 zu Perugia ausführte: der grosse Brunnen auf dem Platze vor dem Dome. Er besteht aus drei Schalen; die untere, von sehr bedeutendem Umfange, (die allein dem Giovanni mit Sicherheit zugeschrieben wird) hat an ihrer Aussenseite eine grosse Anzahl von Reliefgestalten, theils biblischen, theils allegorischen und symbolischen Inhalts; es geht durch diese Darstellungen zwar kein tiefsinnig gemeinsamer Grundgedanke, aber es wird in ihnen zum Theil eine rüstige Lebendigkeit auf erfreuliche Weise bemerklich. Aehnliches Verdienst hat ein grosses Altarwerk im Dome von Arezzo, 1286 begonnen. — Dann sind noch als Hauptwerke seiner Hand zu nennen: Eine einfach würdige Madonnenstatue, über einer der Thüren des Domes von Florenz; eine Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, 1301, ganz nach der Weise von den Kanzeln des Nicola Pisano angeordnet; und eine Kanzel im Dome von Pisa, 1320, mit der indess in neuerer Zeit manche Veränderungen vorgenommen sind, so dass sich gegenwärtig einzelne Stücke derselben abgesondert an einer andern Stelle des Domes, andre im Campo Santo von Pisa vorfinden.

An Giovanni Pisano schliesst sich eine namhafte Folge von andern toskanischen Bildhauern an. Zunächst zwei Schüler von

ihm, die Brüder Agostino und Angelo aus Siena. Auch sie arbeiteten an den Sculpturen, welche die Façade des Domes von Orvieto schmücken. Ihr Hauptwerk, mit ihrem Namen und der Jahrz. 1330 versehen, ist das Grabmal des Guido Tarlati, Bischofes von Arezzo, im dortigen Dome; dasselbe enthält eine grosse Menge kleiner figürlicher Darstellungen, namentlich Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Bischofes, deren künstlerischer Werth indess wiederum nicht auf einer sonderlich hohen Stufe steht. Ein ebenfalls figurenreiches Altarwerk, früher in S. Francesco zu Bologna (gegenwärtig auseinandergelegt), das denselben Künstlern zugeschrieben wird, zeigt eine eigenthümlich zarte und anmuthvolle Durchbildung des germanischen Styles, scheint jedoch in die spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu gehören; auch hat man dasselbe neuerlich, obschon ohne hinlängliche Gewähr, den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo (von denen unten) zugeeignet.

Bedeutender war die Einwirkung des Giotto (1276—1336), dessen künstlerische Richtung ohne Zweifel zunächst durch die Werke des Giovanni Pisano angeregt war, der aber, wie kein Anderer seines Volkes, den Geist der Zeit zu begreifen und in tiefsinnigen Bildern auszuprägen wusste. Seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an; doch ist er bereits früher als Baumeister genannt worden, und so sehen wir ihn auch hier, bei dem bildnerischen Schmuck, den er seinen Bau-Anlagen gab, für das Fach der Sculptur thätig. Vornehmlich sind hier die zahlreichen Sculpturen zu nennen, welche den Glockenthurm des Domes von Florenz (gegründet 1334) schmücken. Die Grund-Idee derselben gehört jedenfalls ihm an; zugleich wird aber bemerkt, dass er zum Theil auch dazu die Zeichnungen geliefert, einige sogar mit eigner Hand gefertigt habe. Sie bilden einen grossartig umfassenden Cyclus, dessen gemeinsamer Gedanke als die „Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung“ bezeichnet ist. In einer sehr bedeutenden Reihenfolge von Reliefs sieht man hier dargestellt: zu unterst die Erschaffung und das Leben der ersten Menschen; sodann den Kampf mit der Natur und deren Bewältigung, das Gemach des häuslichen Lebens und das Streben in die Ferne; hierauf die höheren Künste und Wissenschaften, denen sich schliesslich, als das Ziel menschlichen Strebens, die Tugenden des Christenthums und die Läuterung, welche die Gnadenmittel der Kirche gewähren, anreihen. Zu oberst sind Statuen von Evangelisten, Propheten, Patriarchen und Sybillen angebracht, von denen es indess zweifelhaft ist, ob sie sich auf Giotto's ursprüngliche Ideen beziehen. — Ein zweites grosses Werk, das unter Giotto's Leitung begonnen ward, bildeten die Sculpturen

der (im J. 1588 abgerissenen) Façade des Domes, an welcher man, in besondern Tabernakeln, verschiedene Scenen in Bezug auf das Leben der h. Jungfrau dargestellt sah und ausserdem eine grosse Menge von Statuen theils religiöser, theils historischer Bedeutung.

Den vorzüglichsten Antheil an der Ausführung dieser von Giotto geleiteter Sculpturwerke hatte Andrea Pisano (geb. um 1280, gest. 1345). Was an den Arbeiten des Glockenthurms der speziellen Erfindung Giotto's, was etwa seiner eigenen Hand angehört, dürfte schwer zu entscheiden sein; von den Arbeiten, welche Andrea für die Domfaçade geliefert, soll Einzelnes erhalten sein. Als ein entschieden selbständiges Werk des letzteren, und als das bedeutendste, welches von seiner Hand erhalten ist, sind die Bronzethüren zu nennen, die er für das Baptisterium S. Giovanni zu Florenz lieferte; sie waren ursprünglich für den Haupteingang bestimmt, befinden sich jetzt aber an einer der Seitenthüren. In achtundzwanzig Feldern enthalten sie Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, unterwärts in acht Feldern die allegorischen Figuren der Haupttugenden; ausserdem den Namen des Verfertigers und die Jahrzahl 1330, welche vermuthlich die Vollendung der Modellirarbeit bezeichnet.[1] Andrea Pisano erscheint als ein Meister, der die gesetzmässigen Typen des germanischen Styles mit Geschick und künstlerischem Sinne zu handhaben und seinen Gestalten zugleich das Gepräge rüstiger Lebenskraft zu geben wusste. — Sohn und Schüler des Andrea war Nino Pisano, ein Künstler, der sich durch anmuthig zarte und feine Durchbildung auszeichnet. Von ihm rühren in der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa eine Halbfigur der Madonna (das Kind säugend) und eine Statue derselben, über dem Hauptaltare stehend, her; sodann, in S. Caterina zu Pisa, ein Grabmal vom J. 1342 und die Statuen der Verkündigung Maria vom J. 1370. — Ein Bruder des Nino, Tommaso, ebenfalls Bildhauer, ist minder bedeutend.

Andre namhafte toscanische Bildhauer der Zeit sind: Cinello, von dem das Grabmal des Cino d'Angibolgi in S. Andrea zu Pistoja, 1337, gefertigt ward. — Alberto di Arnoldo, um 1360 blühend; von ihm eine überlebensgrosse Statue der Madonna und zwei sie verehrende Engel in dem sog. Bigallo zu Florenz. — Nicola di Piero Lamberti aus Arezzo, als dessen Hauptwerk die Darstellung einer Mutter der Gnaden vom J. 1383, über dem Portal der Misericordia zu Arezzo, zu nennen ist. — Bedeutender als diese war Andrea di Cione, genannt Orcagna (1329—1389), der zugleich, ähnlich wie Giotto, in den verschiedenen Künsten eine höchst

[1] Vollständige Abbildungen bei Lasinio, *le tre porte del battisterio di Firenze.*

erfolgreiche Thätigkeit zeigte. Sein Hauptwerk im Fache der Sculptur ist ein Tabernakel in Or San Michele zu Florenz, mit der Jahrz. 1359 bezeichnet und reich mit plastischen Darstellungen geschmückt, welche ausser den Gestalten von Engeln und Propheten und einigen allegorischen Figuren vornehmlich Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Hier zeigt sich eine sehr edle Entfaltung des germanischen Styles, die sich besonders an der Himmelfahrt der Maria, auf der Rückseite des Tabernakels, zu hoher Anmuth steigert; zugleich aber lässt sich das Streben nach jener naturalistischen Behandlung, welche mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entschieden vorherrschend ward, bereits deutlich erkennen. Ausser diesen Arbeiten werden noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten seiner Hand genannt. —

Neben dem Fache der höheren Sculptur, welches durch die vorgenannten Meister vertreten wird, finden wir gleichzeitig in Toscana auch bedeutsame Arbeiten, welche der Kunst der Goldschmiede angehören. In diesem Betracht sind besonders ein Paar Altäre hervorzuheben, die reich mit in Silber getriebenen und vergoldeten Darstellungen versehen und mit Schmelzfarben und dergl. geschmückt sind. Der eine von diesen, ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italienisch-germanischen Styles eigenthümlich interessantes Werk, befindet sich in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja.[1] Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekannten Künstler wurde gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts eine Silbertafel mit den Gestalten der Apostel, sowie eine Figur der Madonna, über dem Altare stehend und dem Style des Giovanni Pisano entsprechend, geliefert. Die Tafel an der Vorderseite des Altares, mit fünfzehn Scenen des neuen Testaments, ward 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognibene vollendet; auch hier derselbe Styl. 1353 vollendete Meister Giglio aus Pisa die Statue des h. Jacobus über dem Altar, in edlerem Styl, dem Andrea Pisano bereits verwandt. Die Tafel zur linken Seite des Altares, zumeist Scenen des alten Testaments enthaltend, ward 1357 durch Piero aus Florenz übernommen; 1366 die zur rechten Seite, mit Scenen des neuen Testaments, durch Leonardo di Ser Giovanni aus Florenz; diese letzteren sind vorzüglich ausgezeichnet, mit den Werken des Andrea Orcagna nahe übereinstimmend und auch sie zum Theil bereits in einem mehr naturalistischen Sinne behandelt. Vier Heilige, eine Verkündigung und andre Gegenstände wurden

[1] Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 63, ff.

von 1386 bis 1390 durch Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, hinzugefügt, u. s. w. — Der zweite Altar ist der in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz, mit Geschichten des Täufers Johannes und andern Darstellungen. Der ältere Theil desselben rührt von Cione, dem Vater des Orcagna und Lehrer des Leonardo di Ser Giovanni her; ausserdem haben dieser letztere und andre Meister der Zeit, sowie auch mehrere Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts Theil daran; vollendet ward der Altar erst 1477.

Die italienisch germanischen Sculpturen, die ausserhalb Toscana zur Ausführung kamen, haben im Allgemeinen nicht die Bedeutung der toscanischen. Unter diesen sind zunächst die bezüglichen künstlerischen Bestrebungen der Lombardei anzuführen, die sich jedoch wiederum an die Thätigkeit jener, vorzüglich von Pisa ausgegangenen Meister anschliessen. So ist zunächst Giovanni di Balduccio aus Pisa zu nennen, der um 1339 das Grabmonument des h. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand fertigte, ein grosses und umfassendes Werk, das aber in der Ausführung theils noch hart und steif, theils übertrieben bewegt erscheint. Beträchtlich roh sind seine Sculpturen von dem ehemaligen Portal der Brera-Kirche zu Mailand, jetzt in der dortigen Akademie. — Unter dem Einfluss dieses Meisters sind verschiedene Monumente entstanden, die man in mailändischen Kirchen findet. Sein Schüler war Bonino da Campione. Von letzterem rührt das reichgeschmückte Grabmonument des Can Signorio della Scala zu Verona (vor 1375) her, und vermuthlich auch das Monument des h. Augustinus im Dome von Pavia, wiederum ein Werk von überaus reicher Composition (50 Reliefs und 95 Statuen) und ungleich vollendeter, als das ebengenannte Monument des Petrus Martyr. [1]

In Venedig erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Dogenpalast baute. Die Blätterkapitäle der Säulen dieses Palastes sind grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen (allegorischen Inhalts) versehen, die eine einfach edle Ausbildung des germanischen Styles erkennen lassen. — Sodann Lanfrani, angeblich ein Schüler des Giovanni Pisano. Von ihm rühren die Reliefs an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola (1343) her, sowie das Grabmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna (1347), ein schlicht ansprechendes Werk. — Jünger sind die Brüder

[1] *C. Ferreri, l'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa catt. di Pavia.*

Jacobello und Pietro Paolo, Schüler der Sieneser Agostino und Angelo. Sie fertigten die Statuen der Madonna, der Apostel und des h. Marcus (vollendet 1394), welche in S. Marco zu Venedig, auf dem Architrav vor dem Presbyterium stehen und sich durch den edel bewegten Fluss der Gewänder vortheilhaft auszeichnen.

In Neapel treten in dieser Periode zwei Bildhauer des Namens Masuccio auf, von denen besonders der jüngere eine namhafte Bedeutung hat. Seine Blüthe fällt gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Von ihm rührt eine beträchtliche Anzahl von Grabmonumenten her, die sich in den neapolitanischen Kirchen finden, z. B. die in der Kirche S. Chiara, welche dem König Robert (gest. 1343) und seinen Angehörigen errichtet sind. In den Figuren, mit denen diese Monumente, zumeist in einfacher Composition, geschmückt sind, bemerkt man bei kurzen Körperverhältnissen eine anziehende Weichheit der Behandlung.

§. 7. Die italienische Malerei des germanischen Styles.

Die Malerei ist diejenige Kunst, die sich in Italien, in der in Rede stehenden Entwickelungsperiode, einer vorzüglich reichen Ausbreitung erfreute.[1] Neben den Altargemälden tritt uns hier eine grosse Menge von Wandmalereien entgegen, zu deren Ausführung die besondre Beschaffenheit der italienisch-germanischen Architektur eine willkommene Gelegenheit bot; mit eigenthümlichen und tief bedeutsamen Zügen entfaltet sich in diesen Werken jene Gefühls- und Anschauungsweise, welche den Kunst-Charakter der gesammten germanischen Periode bedingt. Zugleich gewinnen hier die künstlerischen Individualitäten ein noch schärfer bezeichnetes Gepräge, und die verschiedenen Schulen sondern sich demgemäss auf eine deutlich erkennbare Weise von einander. Doch ist zu bemerken, dass der germanische Styl in die italienische Malerei noch später eingeführt ward, als in die Sculptur. Ohne Zweifel geschah dies nach dem Vorbilde und unter wesentlichem Einfluss der letzteren; dabei aber finden wir, dass auch, als ein besondres fremdländisches Element, die in Frankreich geübte Miniaturmalerei des germanischen Styles für die weitere Entwickelung der italienischen Malerei wirksam war. Das französische Herschergeschlecht, welches seit Karl von Anjou (seit 1266) den Thron von Neapel inne hatte, bietet für dies Verhältniss die natürliche Vermittelung; eine

[1] Vgl. mein Handb. der Gesch. der Malerei, etc. I, S. 36, ff. (woselbst die weiteren Nachweise). — *Gio. Rosini, storia della pittura italiana.* (Uebersicht durch wohlgewählte Umrissblätter). — S. d'Agincourt, Denkm. d. Mal. U. a. m.

Handschrift des Tristan, aus der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, die mit zahlreichen und sehr beachtenswerthen Bildern germanischen Styles geschmückt und in Italien, höchst wahrscheinlich am Hofe von Neapel, entstanden ist, (gegenwärtig in der Pariser Bibliothek)[1] giebt dafür ein interessantes Zeugniss. — Was im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts an italienischen Miniaturmalereien gefertigt ward, schliesst sich im Wesentlichen denjenigen Richtungen an, die an den grösseren Werken dieses Faches bemerklich werden. Vorläufig mag hier indess eines namhaften florentinischen Miniaturmalers, des Don Silvestro, gedacht werden, der um 1350 blühte und dessen Arbeiten höchlichst gerühmt werden.

Wie in der Sculptur, so gehört auch in der Malerei des germanischen Styles die ausgedehnteste und erfolgreichste Thätigkeit Toscana an. In der toscanischen Malerei dieser Periode treten zwei Hauptrichtungen oder Schulen auseinander; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen und jenes Verhältniss des Irdischen zum Geistigen in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühles offenbaren, die nicht jenes Reichthumes der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des germanischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint. Natürlich konnte dabei eine mannigfaltige Wechselwirkung nicht ausbleiben, so dass die beiden Richtungen nicht überall mit gleicher Schärfe von einander zu sondern sind.

Der erste grosse Meister der florentinischen Schule,[2] der den germanischen Styl befolgte, ist Giotto, Sohn des Bondone (1276—1336). Wir haben dieses Künstlers bereits unter den Baumeistern und Bildhauern der Zeit gedacht; seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an. Werke dieser Art von seiner

[1] Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Paris, S. 315.

[2] Kupferwerke nach Gemälden der florentinischen Schule (ausser den obengenannten): Kuhbeil, Studien nach altflorent. Meistern. — Sammlung von Lasinio nach ebendenselben. — *Lasinio, pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

Hand finden sich in den verschiedensten Gegenden Italiens, indem Städte und Herren wetteifernd um ihren Besitz bemüth waren. In den Gemälden Giotto's (wie an den, unter seiner Leitung gefertigten Sculpturen am Glockenthurme des Domes von Florenz) tritt zuerst jene tiefbedeutsame und ernste Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre eigenthümliche Richtung vorzeichnete; mit grossartiger Energie weiss er den Gegenstand seiner Darstellung zu erfassen, ihn in lebendiger Charakteristik zu gestalten. Dies zwar nur in den allgemeineren, für das Ganze des Gedankens wirksamen Zügen; eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen, und selbst auf die Entfaltung einer edleren Schönheit kam es ihm im Wesentlichen nicht an; im Gegentheil kehren bei ihm (namentlich in den Gesichtsbildungen) gewisse, fast unschöne Typen sehr häufig wieder; man dürfte, wenn man seine Werke in ihren Einzelheiten anatomisirt, sogar geneigt sein, sie als einen Rückschritt im Verhältniss zu den Leistungen des Duccio, selbst des Cimabue, zu betrachten. Anders aber ist es, wenn man seine Werke in ihrer grossartigen Ganzheit betrachtet; und vornehmlich nur seine grossräumigen Malereien geben den Maassstab für seinen Geist und für sein Talent. — Zu diesen Werken gehört zunächst der colossale Cyclus von Wandmalereien, welche er im noch jugendlichen Alter (1303) in der Kirche S. Annunziata dell' Arena zu Padua ausführte.[1] Sie stellen die Geschichte der heiligen Jungfrau, mit Einfluss des Lebens ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes, dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und, diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht und unter demselben die allegorischen Gestalten der Tugenden und der Laster; die letzteren in eigenthümlich sinnreicher Gegenüberstellung und Entwickelung des Gedankens. — Sodann die Malereien an dem Theil des Gewölbes der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welcher sich über dem Grabe des h. Franciscus befindet. Diese enthalten, in eigenthümlich geistreichen Allegorieen, die drei Gelübde des Franciscanerordens und eine Darstellung des h. Franciscus in himmlischer Verklärung; in poetischer Weise ist namentlich das Gelübde der Armuth ausgeführt, indem man hier, unter sinnvoller Umgebung, den h. Franciscus vorgestellt sieht, der durch Christus mit der Armuth, als seiner Braut, vermählt wird. Zu diesem Bilde hatte Dante's göttliche Komödie[2] den Anlass gegeben; es ist zu bemerken, dass die ganze, diesem Gedicht zu Grunde liegende Anschauungsweise auf die Richtung der

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde.
[2] Paradies, XI, v. 58, ff.

florentinischen Malerei jener Zeit überhaupt von mannigfachem Einfluss gewesen zu sein scheint. (In der Oberkirche von S. Francesco ist eine Reihenfolge von Wandgemälden aus dem Leben desselben Heiligen, welche zum Theil ebenfalls dem Giotto, doch nicht mit genügender Sicherheit, zugeschrieben werden). — Einen andern inhaltvollen Gemäldecyclus bilden diejenigen Darstellungen, welche Giotto an einem Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte: die sieben Sacramente und ein allegorisches Bild der Kirche; in ihnen tritt zugleich jene charaktervolle Auffassung des Lebens bedeutsam hervor. — Dann ist noch ein grosses Mosaik zu nennen, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche zu Rom, welches nach Giotto's Zeichnung von Pietro Cavallini ausgeführt ward; es stellt die Kirche unter dem Bilde eines Schiffes auf sturmbewegtem Meere dar und bildet das, schon in altchristlicher Zeit gebräuchliche Symbol wiederum zu einer umfassenden Allegorie aus. — Sonst ist von Wandgemälden, als deren Verfertiger man Giotto nennt, nur noch ein grossartiges Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Florenz anzuführen; doch ist ihm dies Werk neuerlich abgesprochen worden. Für andre Arbeiten, die man ihm bisher zuschrieb, hat man gegenwärtig mit grösserer Sicherheit die Namen andrer Künstler aufstellen können.

Die wenigen Altartafeln, die sich von Giotto's Hand erhalten haben, gewähren, wie dies aus seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervorgeht, ein geringeres Interesse. Zwei davon sind mit seinem Namen bezeichnet: Die eine, eine Krönung der Maria, befindet sich in der Kirche S. Croce zu Florenz; von der andern wird das Mittelbild, eine Madonna, in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln mit Heiligen und Engeln in der Pinakothek von Bologna aufbewahrt. Die Sakristei der Peterskirche zu Rom bewahrt verschiedene Tafeln, welche einen Altarschmuck in derselben Kirche bildeten. Dann ist eine Reihe von sechsundzwanzig kleinen Tafeln zu nennen, welche, zum Theil wiederum in eigen geistreicher Weise, Scenen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus enthalten. Ursprünglich für die Sakristei von S. Croce zu Florenz gemalt, befinden sich gegenwärtig zwanzig von ihnen in der dortigen Akademie, zwei im Berliner Museum, vier im Privatbesitz. — Endlich ist noch eine Handschrift mit Miniaturen anzuführen, welche ebenfalls als Giotto's Arbeit gelten; die Handschrift enthält das Leben des h. Georg und wird im Archiv der Peterskirche zu Rom bewahrt.

An Giotto schliesst sich eine beträchtliche Anzahl andrer (obschon zum Theil nicht namentlich bekannter) Künstler an. Unter seinen eigentlichen Schülern ist als der bedeutendste Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hervorzuheben. Dieser Künstler zeigt ein

eigenthümliches Talent in der Darstellung anmuthvoller, mehr idyllischer Momente des Lebens, welches durch eine zart ausbildende und beendende Technik unterstützt wird. Als das Hauptwerk seiner Hand, worin diese Vorzüge hervortreten, sind die Wandmalereien mit dem Leben der Maria zu nennen, die er in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) ausführte, (von einem guten Nachahmer seiner Richtung ist ein zweites Leben der Maria und das der M. Magdalena in der Sakristei von S. Croce gemalt). Zierliche Altartafeln von Taddeo Gaddi sieht man in der Akademie von Florenz und im Museum von Berlin. — Der Sohn des Taddeo, Angiolo Gaddi, erscheint als ein handwerklich tüchtiger, doch nicht eben sehr geistreicher Nachahmer des Giotto; von ihm rühren die Wandmalereien im Chor von S. Croce zu Florenz (die Legende des h. Kreuzes) und die in der Kapelle des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato (Geschichte der Maria und ihres Gürtels) her. — Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino. (Legende des h. Silvester in S. Croce zu Florenz, Kapelle Bardi; Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.)

Zu den bedeutendsten Werken jedoch, welche die Nachfolge Giotto's hervorrief, gehören die, von unbekannten Meistern gefertigten Wandgemälde des Kapitelsaales (der sog. Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz. An der Altarwand ist hier die Passionsgeschichte Christi gemalt; an der Wand zur Linken des Eintretenden ein Bild der Weisheit der Kirche, als Hauptfigur des h. Thomas von Aquino, mit mannigfaltiger symbolischer und allegorischer Umgebung, — ein überaus grossartiges, tiefsinniges und ergreifendes Werk; an der Wand zur Rechten die Kirche in ihrer weltlichen Thätigkeit, wobei besonders der Orden der Dominicaner hervorgehoben wird. Die Gemälde an der Eingangsseite sind grossen Theils erloschen; die am Gewölbe haben speciellen Bezug auf die einzelnen Wandbilder. Man hat diese Werke früher irrthümlich dem Taddeo Gaddi und dem Sieneser Simone di Martino (Simone Memmi) zugeschrieben.

Neue und wiederum eigenthümlich bedeutsame Erscheinungen treten in der florentinischen Kunst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts hervor. Unter ihnen sind vorerst die Werke des Giovanni da Melano zu nennen, eines Schülers des Taddeo Gaddi, der mit der Zartheit seines Meisters zugleich, fast abweichend von der florentinischen Richtung, eine tiefe Innigkeit des Ausdruckes verbindet. Von ihm das Leben der Maria an einem Gewölbe im Queerschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, und ein Altarbild im Queerschiff von Ognissanti zu Florenz.

Noch bedeutender und wiederum als zu den grossartigsten Leistungen der florentinischen Kunst gehörig erscheinen die Malereien

des Andrea di Cione (Orcagna, 1329—1389), dessen bereits bei der Architektur und bei der Sculptur gedacht ist. Unter diesen Werken sind zunächst die in S. Maria Novella (Kap. Strozzi) zu Florenz befindlichen hervorzuheben. Das Altarbild dieser Kapelle, der Erlöser und Heilige, trägt seinen Namen und die Jahrz. 1357; an der Fensterwand der Kapelle hat er das jüngste Gericht, an der Wand zur Linken das Paradies — Christus und Maria, von Engeln umgeben, und Schaaren von Heiligen und Seligen — gemalt. Ein hoher und edler Schönheitssinn geht durch diese Darstellungen, die zugleich durch die Tiefe und Kraft des Ausdrucks fesseln; dabei ist die Technik aufs Sorgfältigste durchgebildet. Dem Paradies gegenüber, auf der rechten Seitenwand, ist die Hölle gemalt, ein ganz unkünstlerisches Werk, das man dem Bruder des Andrea, dem Bernardo Orcagna, zuschreibt. — Minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen, aber höchst grossartig in der Entwickelung des Gedankens sind zwei colossale Wandgemälde in der Halle des Campo Santo zu Pisa, die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden. Das eine von ihnen führt den Namen „der Triumph des Todes," es enthält, in mehreren Scenen, eine ergreifende Darstellung, wie alle Lust und alle Herrlichkeit der Welt dem Graus des Todes zu erliegen bestimmt ist; man kann dies Werk als ein gemaltes Gedicht bezeichnen, und in der That übertrifft es in seiner dichterischen Kraft vielleicht alle übrigen Leistungen der germanischen Periode. Das zweite Bild stellt das jüngste Gericht vor; auch dies zeigt dieselbe Tiefe und Energie des Gedankens, zugleich ist es durch die hohe Majestät der Composition ausgezeichnet und in der letzteren auf geraume Zeit das Vorbild für ähnliche Darstellungen gewesen. Ein drittes, wiederum weniger erfreuliches Bild, welches die Hölle vorstellt, wird auch hier dem Bernardo zugeschrieben.

Den obengenannten Bildern reiht sich im Campo Santo von Pisa noch eine bedeutende Anzahl andrer Werke germanischen Styles an. Diese enthalten die vorzüglichsten Beispiele für die weitere Entfaltung der Richtung der florentinischen Schule. Vorerst sind indess ebendaselbst noch einige Bilder zu nennen, welche dem Triumpf des Todes vorangehen und von einem älteren Meister (angeblich von einem gewissen Buffalmaco) herrühren; sie stellen Scenen aus der Geschichte Christi dar. — Auf die Hölle des Bernardo Orcagna folgt sodann ein grosses und eigenthümlich sinnreiches Bild, das Leben der Einsiedler in der thebanischen Wüste; als Verfertiger desselben wird, ohne genügenden Grund, ein Sieneser Pietro Laurati (Pietro Laurentii?) genannt. — Dann folgen Geschicten des h. Ranierus; die oberen Bilder, welche diese Geschichten enthalten (fälschlich dem Sieneser Simone di

Martino oder S. Memmi zugeschrieben), sind zwischen 1360 und 1370 von einem nur handwerklich tüchtigen Maler gefertigt; die unteren edler durchgebildeten um 1386 von Agostino Veneziano. — Ferner die Geschichten der H. H. Ephesus und Potitus, gegen den Schluss des Jahrhunderts von Spinello Aretino gemalt und durch grosse Energie in der Auffassung, weniger durch sorgfältige Durchbildung, ausgezeichnet. Von demselben Künstler rühren im öffentl. Palaste zu Siena die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. her, sowie in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz die Geschichten des h. Benedict. Ein von ihm in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Arezzo gemalter Sturz der bösen Engel ist nicht mehr vorhanden. Tafelbilder seiner Hand finden sich an mehreren Orten, z. B. im Museum von Berlin. — Auf die Wandgemälde des Spinello folgen im Campo santo von Pisa Darstellungen der Geschichte des Hiob, 1370—1372 von Francesco da Volterra gemalt (fälschlich dem Giotto zugeschrieben); sie entwickeln ein kräftiges, grossartig bewegtes Leben. — Endlich sind, ebendaselbst, noch die Geschichten der Genesis zu nennen, am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts von Pietro di Puccio gemalt (fälschlich dem Buffalmaco zugeschrieben); auch diese sind ebenso durch frische Auffassung des Lebens, wie durch die ernste Durchbildung anziehend.

Noch ist hier ein höchst bedeutender Meister, der Florentiner Nicola di Pietro, zu erwähnen, der um 1390 in dem Kapitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa die Passionsgeschichte Christi malte. So wenig von diesen Werken gegenwärtig noch erhalten ist, so erkennt man darin doch einen ebenso hohen Schönheitssinn, wie eine bedeutende Tiefe und Innerlichkeit des Ausdruckes. Von demselben Künstler ist eine Halle des Franciscanerklosters zu Prato, namentlich mit Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus, gemalt, sowie vermuthlich auch einige Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz; diese Werke sind jedoch minder vollendet, als die ebengenannten von Pisa.

Unter den Meistern der Schule von Siena ist zunächst Ugolino da Siena (gest. 1339) zu nennen. Dieser Künstler bezeichnet den Uebergang von der älteren Richtung des Duccio zu der in Rede stehenden Periode. Sein Hauptwerk war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk auf dem Hochaltar von S. Croce zu Florenz; dasselbe ist zerstreut worden; ein Theil der Tafeln befand sich neuerlich in der Sammlung von Young Ottley zu London.[1]

Der bedeutendste Meister dieser Schule ist Simone di

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 393.

Martino, fälschlich Simone Memmi genannt (1276—1344). Seine Gemälde bilden den entschiedensten Gegensatz gegen die seines florentinischen Zeitgenossen Giotto. Nicht die Fülle der Ideen, nicht der rege Sinn für die wechselvollen Gestalten des Lebens ist es, was in ihnen zur Erscheinung kommt; wohl aber ein zartes, fast verklärtes Seelenleben, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht, das die anmuthvollste Bildung der Form, die mildeste Färbung, die liebevollste und sinnigste Ausführung — alles dies zwar innerhalb jener Gränzen des germanischen Styles — zur Folge hat. Uebrigens findet man seine Werke nicht häufig. Namentlich sind anzuführen: das grosse Wandbild einer von Heiligen umgebenen Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena, um 1330 gemalt; — ein Altärchen, Madonna mit zwei Heiligen, in der Akademie von Siena; — eine Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, von Simone in Gemeinschaft mit seinem Verwandten Lippo Memmi im J. 1333 gemalt; — Maria mit Joseph und dem zwölfjährigen Christus, vom J. 1342, in der Liverpool-Institution in England. — Sodann ein zierliches Miniaturbild (mit seinem Namen) in einer Handschrift des Virgil, die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand bewahrt wird. Auch scheint Simone an den Miniaturen einer Bilderbibel in der Pariser Bibliothek Theil zu haben; jedenfalls stehen dieselben grossentheils seiner Richtung sehr nahe.[1] — Von dem ebengenannten Lippo Memmi findet sich ein (mit seinem Namen bezeichnetes) höchst anmuthvolles und dem Simone gleichfalls sehr nahestehendes Madonnenbild bei Hofrath Förster in Berlin.

So schlossen sich auch andre Meister der Richtung des Simone an, verbanden dieselbe jedoch zum Theil auch mit jener florentinischen Compositionsweise. Dahin gehört zunächst, in einer mehr strengen Weise, Pietro di Lorenzo (oder Lorenzetti); von ihm ein Altarbild der Madonna mit Engeln (1340) in den Uffizien zu Florenz, und ein andres in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena. — Ebenso der Bruder des Pietro, Ambrogio di Lorenzo. Dieser fertigte die grossen Wandmalereien in der Sala delle balestre des öffentlichen Palastes zu Siena, welche das gute und das schlechte Regiment und die Folgen von beiden vergegenwärtigen; die Composition dieser Darstellungen bewegt sich mehr in der Richtung des Giotto, die einzelnen Gestalten, wenigstens die von allegorischer Bedeutung, offenbaren jedoch den eigenthümlich sienesischen Schönheitssinn. — In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ist Berna (oder Barna) hervorzuheben, von dem sich einige Wandmalereien in der Kirche von S. Gimignano erhalten haben.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 317.

Eigenthümlich bedeutend, zugleich mit der Neigung zu etwas grösserer Formenfülle verbunden, erscheint wiederum jene Innerlichkeit und Milde des Gefühles in den Gemälden des Taddeo di Bartolo, am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Zu seinen früheren Werken gehören einige Tafeln in Perugia, namentlich in der dortigen Akademie (unter diesen ein Altarbild vom J. 1403). Andre Tafeln seiner Hand sieht man in der Akademie von Siena. Sehr würdig und ergreifend sind sodann die Wandmalereien, welche er um 1407 in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena ausführte; sie stellen die Geschichten vom Tode der h. Jungfrau dar. Um 1414 malte er in der Vorhalle vor jener Kapelle eine Gallerie von ausgezeichneten Männern des Alterthums; mit diesen Arbeiten trat er jedoch aus seiner eigenthümlichen Richtung heraus, und sie stehen somit seinen früheren Werken nach. — Die sienesischen Maler, die im weiteren Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts auftraten, bleiben mehr oder weniger den Typen des germanischen Styles und der Richtung der vorgenannten Meister getreu, zeigen jedoch sämmtlich keinen sonderlichen Grad künstlerischer Kraft. Unter ihnen sind zu nennen: Domenico di Bartolo, ein Verwandter des Taddeo, Sano und Lorenzo di Pietro, und Matteo di Giovanni (Mat. da Siena).

Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begann in der florentinischen Schule jener entschiedene Umschwung der künstlerischen Entwickelung, welcher, die germanischen Typen beseitigend, ein unabhängiges, naturalistisches Streben hervorrief. Doch blieben einige Künstler in Florenz der älteren Richtung getreu, und namentlich sind deren zwei (beides Mönche) hervorzuheben, welche den germanischen Styl aufs Neue zu einer wundersamen Anmuth zu gestalten und ihn dabei, in gewissem Betracht, mit den neuen Anforderungen der Zeit auszugleichen wussten. Der eine von diesen ist der Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo. Von ihm ist zunächst ein grosses Altarwerk (mit der Jahrz. 1414 bezeichnet) zu nennen, dessen Haupttafel die Krönung der Maria vorstellt und das sich gegenwärtig in der Kirche der Badia von Cerreto, unfern von S. Gimignano, befindet. (Vermuthlich ist es das Werk, welches Don Lorenzo für die Kirche seines Ordens in Florenz, S. M. degli Angeli, gefertigt hatte.)[1] Ein zweites Werk von ihm, ein Altarbild mit der Verkündigung Mariä, findet sich in der Kirche S. Trinità zu Florenz. Don Lorenzo erscheint in diesen Arbeiten als ein geistvoller und gemüthreicher Nachfolger der Richtung des Taddeo Gaddi

[1] Gaye, Lorenzo Monaco, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 84.

Der zweite, ungleich bedeutendere Meister ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455). Diesen Künstler kann man als einen Nachfolger der Richtung des Simone di Martino bezeichnen (auch scheint er in der That sich mehr nach der sienesischen als nach der florentinischen Kunstweise gebildet zu haben). All jene Zartheit der Auffassung, jenes tiefe innerliche Sehnen, jene religiöse Hingebung, jene liebevolle Durchführung der Arbeit, welche dort zu bemerken ist, kehrt auch in seinen Bildern wieder; zugleich aber weiss er die Wirkung derselben um so ergreifender zu machen, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern, seiner Zeit gemäss, auch in entschiedener Individualisirung durchzubilden vermag. Dies wenigstens bei denjenigen Darstellungen, welche innerhalb des Kreises seiner religiösen Empfindungen lagen; wo er sich dagegen an Darstellungen wagte, in denen es auf ein rüstiges menschliches Handeln ankam, da reichte seine Kraft nicht aus. — Werke seiner Hand sind übrigens nicht selten. Vorzüglich bedeutend sind unter diesen die Fresken, mit denen er das Kloster seines Ordens in Florenz, S. Marco, reichlich geschmückt hat; alle Zellen enthalten dergleichen, ebenso die Corridore und die Kreuzgänge; höchst grossartig ist namentlich ein Frescobild im Kapitelsaale des Klosters, in welchem er ein von vielen Heiligen verehrtes Crucifix dargestellt hat. Andre bedeutsame Fresken, Christus und Propheten, sieht man im Dome von Orvieto; noch andre; aus seiner späteren Zeit, mit Geschichten des h. Stephanus und Laurentius in einer Kapelle des Vatikans zu Rom.[1] Dann sind viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz;[2] auch die der Uffizien enthält deren mehrere. Ein bedeutendes Bild ist die Krönung der Maria im Museum von Paris,[3] noch bewundenrungswürdiger ein jüngstes Gericht, bisher in der Sammlung des (versterbenen) Kardinal Fesch zu Rom. U. s. w.

In Ober-Italien treten später als in Toscana selbständig bedeutsame Erscheinungen im Fache der Malerei hervor; die Anregung dazu ging, wie es scheint, besonders von Giotto, von seinen Werken und seinen Schülern aus. Der germanische Styl dauert hier grossentheils bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Zunächst ist Bologna zu nennen, wo zwar bereits im

[1] *F. Giangiacomo, le pitt. della Capp. di Niccolo V. etc.*

[2] Umrisse nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi, herausgegeben von Nocchi.

[3] Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc. von J. v. Fiesole.

Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ein namhafter, doch der älteren, byzantinischen Weise noch nahestehender Künstler, Franco Bolognese, erscheint; ein Bild von ihm, mit der Jahrz. 1312, im Palast Hercolani zu Bologna. Durch die Zartheit ihrer Madonnenbilder zeichneten sich, in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, der Bologneser Vitale dalle madonne, und mehr noch am Schlusse desselben Lippo di Dalmasio aus. Andre der bolognesischen Maler dieser Zeit sind weniger interessant.

Wichtiger als Bologna ist Verona. Hier blühten in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts Turone (ein Altarwerk vom J. 1360 in der Gallerie des Rathspalastes) und Stefano da Zevio (Wandgemälde in S. Fermo und an S. Eufemia), zwei beachtenswerthe Meister; neben ihnen Aldighiero da Zevio, ein entschiedener und geistreicher Nachfolger Giotto's. Von dem letzteren rührt eine Reihenfolge von Wandgemälden her, welche sich in S. Antonio zu Padua (Kapelle Felice) befinden und etwa um das J. 1370 gemalt wurden; es ist der grössere Theil derjenigen Gemälde, welche die Geschichte des h. Jacobus major enthalten. Die späteren Gemälde dieses Cyclus und die in derselben Kapelle befindliche Darstellung der Kreuzigung sind von einem andern Künstler von Verona, dem Jacopo d'Avanzo, ausgeführt, der auch die umfassenden Wandgemälde der Kapelle S. Giorgio (nahe bei S. Antonio) zu Padua, in denen verschiedene biblische und legendarische Darstellungen enthalten sind, seit 1377 fertigte. Diese Arbeiten des Jacopo d'Avanzo haben für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei einen ganz eigenthümlichen Werth; ohne zwar der Gedankentiefe eines Giotto oder Orcagna gleich zu kommen, zeichnen sie sich durch das lebenvolle Eingehen auf das Vorbild der Natur, besonders aber durch eine klare und bewusste Auffassung der Gesetze der farbigen Erscheinung aus; in ihnen tritt zum ersten Mal die völlig eigenthümliche Bedeutung der Malerei hervor.[1] — In der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts blühte der Veroneser Vittore Pisano (oder Pisanello), der sich durch eine eigenthümliche Anmuth und Zartheit in Bewegungen und Charakteren auszeichnet. Ihm schreibt man u. a. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo, und eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Gallerie des Rathspalastes von Verona zu. In seiner späteren Zeit neigte sich dieser Künstler mehr der modernen Richtung der Kunst zu, und namentlich gehören hieher seine, der Plastik angehörigen Arbeiten (Medaillen), die in das zweite Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Von diesen später ein Mehreres.

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde.

Ferner sind als lombardische Künstler hervorzuheben: der Modeneser Thomas de Mutina, um die Mitte des Jahrhunderts blühend und in seinen Werken etwa der schlichten Anmuth des Vitale von Bologna vergleichbar. (Wandgemälde vom J. 1352 im Kapitelsaale von S. Nicola zu Treviso; ein Altarbild in der k. k. Gallerie zu Wien); — und der Mailänder Leonardo de Bisuccio, von dem ein Cyclus von Wandgemälden, der Zeit um 1433 angehörig, sich in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (in einer Grabkapelle hinter dem Chor) erhalten hat; Geschichten der Maria und Heilige vorstellend, zeichnen sich diese Arbeiten sowohl durch die grossartige Haltung des Ganzen, wie durch die Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe aus.[1]

In Venedig erscheinen fast das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch noch byzantinische Einflüsse wirksam, was bei den vielfachen byzantinischen Elementen, die wir überhaupt in der dortigen Kunst bemerkt haben, nicht auffallen kann; doch lösen sich dieselben in den, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörigen Malereien zu einer schlichten Anmuth. Als namhafte Künstler dieser Periode (von denen sich besonders in der Sammlung der dortigen Akademie bezeichnende Bilder befinden) sind anzuführen: Nicolo Semitecolo, Lorenzo Veneziano (Bild vom J. 1357), Micchele Onoria, Nicola di Pietro (Bild vom J. 1394 in der Gallerie Manfrin zu Venedig). — Bedeutender entwickelt sich der germanische Styl der venetianischen Malerei in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, tritt in den Bildern dieser Zeit hervor, und namentlich sind sie ausgezeichnet in Betreff des warmen, gesättigten Colorits, besonders der Carnation. Zu den Künstlern dieser Richtung gehören zunächst: Michiel Giambono, Fra Antonio da Negroponte und Jacobello de Flore (von diesem eine Madonna vom J. 1434 in der Gallerie Manfrin). Vorzüglich bedeutend jedoch erscheinen in solcher Weise zwei gemeinschaftlich arbeitende Künstler, Giovanni Alamano (oder de Alemania, somit wohl ein Deutscher) und Antonio Vivarini von Murano; zwei vortreffliche Bilder ihrer Hand, vom J. 1440 und 1446 sieht man in der Akademie von Venedig, andre in einer Kapelle bei S. Zaccaria, ebendaselbst.

Wiederum eigenthümliche Erscheinungen zeigen sich in den Gegenden der ankonitanischen Mark. Hier sind zunächst zwei Künstler der Stadt Fabriano namhaft zu machen: Allegretto di Nuzio, ein Künstler, der, ohne zwar zu einer ausgezeichnet höheren Entwickelung zu gelangen, doch eine sanfte Milde des

[1] Passavant, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, no. 66.

Ausdruckes und die Ausbildung einer weichen Färbung mit Glück erstrebt (ein Altarbild vom J. 1368 in der Sakristei des Domes von Macerata); — und Gentile da Fabriano, in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts blühend (gest. um 1450), einer der bedeutendsten Meister dieser Zeit. In Gentile's Bildern entfaltet sich die liebenswürdigste Anmuth und Heiterkeit; es ist darin eine Zartheit der Form und des Vortrages, die an Fiesole erinnert, die aber, obschon um ein Geringes alterthümlicher, doch nicht die religiöse Beschränkung zeigt, welche in den Werken des letzteren ersichtlich wird. Von den zahlreichen Arbeiten des Gentile ist das Meiste untergegangen; als die bedeutendsten der erhaltenen sind zu nennen: eine Anbetung der Könige vom J. 1423, in der Akademie von Florenz; — ein, nicht mehr vollständig erhaltenes Altarbild vom J. 1425 zu S. Niccolò bei Florenz; eine Krönung der Maria in der Brera von Mailand, der Haupttheil des berühmten sog. „Quadro della Romita" (eines Altarbildes aus dem Kloster von Valle Romita bei Fabriano); — eine zweite Krönung der Maria in Casa Bufera zu Fabriano; — und eine zweite Anbetung der Könige, ein Werk, in welchem sich Gentile's vollendete Meisterschaft entfaltet, seither im Besitz des (kürzlich verstorbenen) Hauptmann Craglietto zu Venedig. — Andre Meister von ähnlicher Richtung sind: Ottaviano di Martino Nelli (treffliches Frescobild vom J. 1403 in S. Maria nuova zu Gubbio); — und die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino. Von Lorenzo, dem älteren und besseren dieser beiden Künstler, ein Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano; von beiden gemeinschaftlich die Fresken im Oratorium von S. Giovanni Batt. zu Urbino (1416), und vermuthlich auch die (sehr übermalten) Fresken in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino. [1] —

Endlich sind einige namhafte und nicht unbedeutende Maler zu nennen, welche im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts als Vertreter des germanischen Styles zu Neapel auftraten: Maestro Simone (zwei Altartafeln in S. Lorenzo maggiore zu Neapel), und seine Schüler Stefanone (Altarbild der h. Magdalena in S. Domenico maggiore, Kap. S. Martino) und Francesco di Maestro Simone (Wandgemälde einer Madonna und der h. Dreifaltigkeit in S. Chiara, zur linken Seite des Haupteinganges).

[1] Passavant, Rafael von Urbino, etc. I. S. 426, ff.

VIERTER ABSCHNITT.

Geschichte der modernen Kunst.

Allgemeine Bemerkungen.

Die moderne Kunst bildet die unmittelbare Fortsetzung der Kunst des romantischen Zeitalters; sie beginnt mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, so jedoch, dass in einzelnen Gegenden, in einzelnen Gattungen der Kunst, von Seiten einzelner Individuen die Typen, welche sich in der letzten Entwickelungszeit der romantischen Periode ausgebildet hatten, noch geraume Zeit hindurch, zum Theil bis in das sechszehnte Jahrhundert, festgehalten werden. Aber die moderne Kunst erscheint von vornherein wesentlich verschieden von der romantischen, und die Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen nöthigt uns, sie in bestimmter Sonderung von den Leistungen jener zu betrachten. Sie tritt gleichzeitig mit dem Erwachen eines wissenschaftlichen Sinnes und wissenschaftlichen Strebens, mit dem gesteigerten Bewusstsein der persönlichen Geltung hervor, wodurch von der genannten Epoche ab das gesammte Leben der christlich-occidentalischen Völker einen so beachtenswerthen Umschwung erhielt; sie entwickelt sich aus denselben Bedingnissen und prägt diese in ihren Werken aus. Das persönliche Bewusstsein führt darauf hin, das Einzelne in seiner Besonderheit, als ein abgeschlossen Selbständiges, anzuerkennen; die Wissenschaft lehrt — in den Erzeugnissen der Natur und der Geschichte — die Formen finden, welche zu dessen Darstellung nöthig sind. Man bemüht sich, den Organismus des Naturlebens zu ergründen, seine Erscheinungen wie im Spiegelbilde wiederzugeben; man erkennt das Vorbild, welches für solch ein Streben in den Werken der Antike gegeben, und wie in diesen das Gesetz der natürlichen Erscheinung bereits in grossen, höchst gültigen Zügen niedergelegt war.

Eine Sinnesrichtung solcher Art musste, im Allgemeinen wenigstens, als der völlige Gegensatz dessen erscheinen, was in der Kunst des romantischen Zeitalters erstrebt und in der letzten Entwickelungsperiode desselben, in der des germanischen Styles, auf so grossartig bedeutsame Weise erreicht war. An die Stelle jener schwärmerischen Sehnsucht, welche die körperliche Form so viel als möglich zu vergeistigen strebte, trat jetzt wiederum ein gewisser Realismus, welcher das körperliche Leben in seiner Selbständigkeit durchzubilden bemüht war; statt der Gemeinsamkeit des Gefühles, welches die künstlerischen Leistungen erfüllt, welches mehr das Ganze, und das Einzelne vorzugsweise nur in seinem Bezuge zum Ganzen berücksichtigt, welches somit die Formen der Architektur und die der bildenden Kunst als gegenseitig bedingte behandelt hatte, ward jetzt ein überwiegender Sinn für das Einzelne in seiner Abgeschlossenheit lebendig. Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen bereitete aber der modernen Kunst einen Uebelstand, der sich gleich bei ihrem Beginne zeigt und der bis auf den heutigen Tag noch keineswegs gelöst ist, den nemlich, dass die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen zerrissen, dass fortan nicht mehr auf die eigentlich organische Gliederung des monumentalen Ganzen hingearbeitet, dass die Architektur ohne den innerlichen Bezug auf die bildende Kunst und diese ohne denselben Bezug auf jene behandelt ward. So hat man eigentlich nicht von einer modernen Kunst, sondern nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen. Was diesen Uebelstand zunächst unheilbar machte, war besonders der Umstand, dass bei der veränderten Sinnesrichtung die germanischen Architekturformen nicht mehr passend sein konnten, dass der eintretende Realismus wiederum mehr abgeschlossene Formen nothwendig machte, und dass das Studium der Antike auch zu den Architekturen der antiken Zeit führte, deren gesetzmässige Consequenz solchem Bedürfniss vorzüglich zu entsprechen schien. So schleppte man sich Jahrhunderte lang mit den Formen der antiken Architektur hin, ohne zu beachten (oder beachten zu wollen), dass diese zu den architektonischen Massen und Räumlichkeiten, welche der Geist und die Bedürfnisse der Gegenwart erforderten, zumeist nur in einem dekorativen Verhältniss standen, und dass die Dekoration, als ein Aeusserliches, nimmer zu einer lebenvollen Kunst führen kann. Die Architektur nimmt demnach in der künstlerischen Entwickelung des modernen Zeitalters nur eine untergeordnete Stellung ein; das vorzüglichste Interesse beruht hier auf den Werken der bildenden Künste.

Was die letzteren anbetrifft, so könnte es zwar ebenfalls

scheinen, als ob auch sie durch jenes realistische Streben und durch das Studium der Antike auf einer verhältnissmässig niedrigen und von der letzteren abhängigen Stufe seien festgehalten worden. Dies war jedoch — ob im Einzelnen auch manche befangene und unselbständige Richtung hervortreten mag — im Allgemeinen und Wesentlichen keinesweges der Fall. Jene beiden Elemente, welche die gesammte neuere Zeit so wesentlich von der alten unterscheiden, das Christenthum und der Germanismus, der das occidentalische Volksleben durchdrungen hatte, bewiesen auch hier ihre Kraft. War der Sinn auf das Einzelne der Erscheinung gerichtet, so lehrte das Christenthum, dass auch in der Brust des Einzelnen die Gottheit wohne, dass auch in der Beschränktheit der irdischen Existenz der Geist sich zu offenbaren vermöge; demgemäss konnte sich mit einer, sogenannt naturalistischen Durchbildung gar wohl aufs Neue ein geistig bedeutsamer Inhalt verbinden, und die Reinigung der Form, auf welche das Studium der Antike hinführte, konnte zu dem, um so angemessneren Ausdrucke desselben dienen. Die Sinnigkeit des germanischen Volksgeistes aber lehrte auch die aussermenschliche Natur als ein Verwandtes empfinden, auch hier das Schaffen und Wehen des Geistes erkennen, der die Gefühle und die Gedanken des Menschen bewegt. So war dem künstlerischen Streben wiederum ein vorzüglichst reicher Inhalt geboten, und mannigfaltige und ergreifende Werke entstanden, wie sie keine frühere Periode der Kunst gesehen hatte.

Jene wissenschaftliche Richtung der Zeit brachte der bildenden Kunst zugleich einige äussere Fördernisse, welche auch auf deren innere Entwickelung wesentlich zurückwirken mussten. Hatte sich jene solide Technik der Wandmalerei, welche wir mit dem Namen der Freskomalerei bezeichnen, bereits am Ende der germanischen Kunstperiode ziemlich vollständig entwickelt, so ward jetzt eine solche Bereitung der Oelfarben erfunden, dass diese für den künstlerischen Gebrauch nicht nur überhaupt anwendbar, sondern dass sie zugleich geeignet waren, die Form aufs Vollkommenste durchzubilden, die Effekte der Erscheinungen der Natur wirkungsreich wiederzugeben, und dies wenigstens mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, wie keine früher übliche Technik dazu die Gelegenheit geboten hatte. Dann erfand man verschiedene Arten einer künstlerischen Technik, welche die bildliche Darstellung durch rein mechanische Mittel zu vervielfältigen gestatteten, — Holzschnitt und Kupferstich. Zwar gaben diese Künste nur eine mehr oder weniger ausgeführte Zeichnung wieder, aber sie erlaubten deren

Verbreitung im weitesten Kreise, so dass fortan der Einfluss der künstlerischen Individualität nicht mehr auf die näheren Umgebungen derselben oder auf die Wirkung, die ein Einzelnes ihrer Werke ausübte, beschränkt blieb. Dies veranlasste, in einer Periode, in welcher die Bedeutung des Individuums viel wichtiger war, als früher, eine Wechselwirkung zwischen den Individualitäten, welche die Einseitigkeit des künstlerischen Schaffens wiederum wesentlich beschränken musste. Dazu kam aber auch, dass überhaupt der Verkehr der Menschen stets reger und lebendiger ward, und dass die Künstler demgemäss, ungleich mehr als früher, darauf Bedacht nahmen, sich durch Studienreisen, oft in ferne Lande, zu bilden.

Was den Entwickelungsgang der modernen Kunst anbetrifft, so gestaltet sich derselbe, seinen allgemeinen Zügen nach, in folgender Weise. Die Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet den Beginn der neuen Richtung, die Periode, in welcher alle Kräfte aufgeboten werden, um der neuen Elemente der künstlerischen Darstellung Herr zu werden; dabei aber sieht man häufig, bei aller als modern zu bezeichnenden Absicht im Einzelnen, in der Fassung des Ganzen häufig noch den Geist der mittelalterlichen (romantischen) Zeit wirksam. Italiener, Niederländer und Deutsche erscheinen hier in reger und erfolgreicher Thätigkeit. Die frühere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts zeigt sodann die grossartigen und vollendeten Resultate dieses Strebens, die sich zugleich mit dem erhabensten geistigen Schwunge vereinigen; dies indess nur bei den Italienern, während die nordische Kunst (aus Gründen, die unten dargelegt werden sollen), nicht zur vollkommenen und selbständigen Entfaltung gelangt. Die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bringt eine allgemeine Verbreitung jener gediegenen Darstellungsweise, doch zumeist nur ihrer äusserlichen Elemente, indem die hohe innere Kraft, die sich im Anfange des Jahrhunderts entwickelt hatte, plötzlich nachliess (was wiederum in den allgemeinen historischen Verhältnissen begründet war). Ein neuer Aufschwung beginnt mit dem siebenzehnten Jahrhundert, zwar auch nicht in der grossartigen Idealität der eben genannten Zeit, wohl aber mit der umfassendsten Energie, welche alle Kreise des menschlichen Lebens, alle Interessen der Existenz, Alles, was zur Umgebung des Menschen gehört, zu durchdringen vermag. Den Niederländern und Italienern, die in dieser Zeit vorzüglich thätig sind, treten jetzt die Spanier als ebenbürtig zur Seite, während die Deutschen und die Franzosen nur eine geringere, doch wenigstens im Einzelnen nicht unbedeutende Theilnahme

bezeugen. Von der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts ab machen sich die Franzosen zu Herren des künstlerischen Geschmackes, verbreiten indess ein manierirtes, unerfreuliches Wesen, das bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts anhält. Von dieser Zeit beginnt wiederum ein neues, ganz eigenthümliches Streben, das im Einzelnen Werke von erhabenster Bedeutung hervorgerufen hat und vielleicht auf eine noch schönere Zukunft deutet.

Fünfzehntes Kapitel.

Die moderne Architektur bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

§. 1. Vorbemerkung.

Die moderne Architektur[1] beruht, wie im Vorigen bereits angedeutet worden, auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen Formen, welche sich der erwachenden historisch-wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mussten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten näher bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im Ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht demnach (bis auf die Ausnahmen der jüngsten Zeit) ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, das heisst: sie entäusserte sich aller derjenigen Vorzüge, welche in der romanischen und in der germanischen Periode durch das Streben nach

[1] Vgl. Quartremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke, etc. (ein bequemes Handbuch für die Geschichte der modernen Architektur, obgleich in der einseitigen classischen Richtung befangen, auch keineswegs erschöpfend genug, namentlich nicht in Bezug auf die italienische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts.) — Dann eine grosse Reihe von Kupferwerken, welche die Monumente der italienischen Architektur, behufs des praktischen Studiums von Seiten der Baumeister behandeln: *Grandjean de Montigny et Famin, architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, édifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome;* — Dieselben, *choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; — Gauthier, les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs;* — u. a. m.

einer gesetzmässig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren, und sie trat in den unentwickelten Zwitterzustand zurück, welchen der rohe (ob auch reich dekorirte) Gewölbebau der Römer in Verbindung mit dem griechischen Säulenbau und die (für das Ganze zwar nothwendige) Barbarisirung der Detailformen des letzteren hervorgebracht hatten. Wo uns die moderne Architektur in edlerer Ausbildung erscheint, da ist es gleichwohl zumeist nicht eine unorganisch sich entfaltende Bewegung, die das Ganze durchdringt, vielmehr nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration, welche die architektonische Masse bedeckt.

Der allgemeine Entwickelungsgang der modernen Kunst, wie derselbe im Vorigen bezeichnet ist, lässt sich auch in der Architektur verfolgen; doch bringt es die einseitige und minder lebenvolle Richtung derselben mit sich, dass hier die Unterschiede ungleich geringer in's Auge fallen, als bei den Werken der bildenden Kunst. Die besonderen Eigenthümlichkeiten der modernen Architektur bewirken sogar einige, nicht unwesentliche Modificationen in den Verhältnissen jenes Entwickelungsganges. Es ist demnach vortheilhaft, die Architektur zunächst gesondert zu betrachten; nur was der neuesten Zeit angehört, wird später neben den anderweitigen Richtungen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zu berühren sein.

§. 2. Die italienische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts.

Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur; die Werke, welche dort ausgeführt wurden, blieben fast ausschliesslich das Vorbild für die architektonischen Unternehmungen der übrigen Länder. Wir haben somit für jetzt unsre vorzüglichste Aufmerksamkeit den Monumenten dieses Landes zuzuwenden. Hier fand sich die grösste Anzahl mehr oder weniger erhaltener Denkmäler aus der Zeit des classischen Alterthums vor; doch nicht blos dies äusserliche Verhältniss, sondern zugleich das innerliche, dass auch der Geist der Italiener, während der gesammten Zeit des Mittelalters, eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, dass sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen. Diese ihre eigenthümliche Sinnesrichtung hatte es namentlich verhindert, dass das germanische Bausystem bei ihnen zu einer klaren Entfaltung gekommen war: und die Rohheit, der empfindliche Mangel an organischer Durchbildung, der an ihren germanischen Bauten bemerklich wird, musste sie um so mehr — seit

überhaupt die Bande des Germanismus sich aufzulösen begannen — dazu nöthigen, sich den Formen der classischen Kunst wiederum völlig hinzugeben. So entwickelt sich in Italien die moderne Architektur bereits in der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts; und nur in einzelnen Ausnahmen (die besonders der Lombardei angehören) sehen wir im Verlauf dieses Jahrhunderts noch Bauwerke germanischen Styles ausführen, während der letztere diesseit der Alpen geraume Zeit noch entschieden vorherrschend blieb.

Die ersten Unternehmungen, die in Italien, im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts, zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstyles geschahen, bilden die eigentliche Blüthezeit desselben. An der Gränzscheide des romantischen Zeitalters stehend, weht auf sie noch ein frischerer Lebenshauch herüber, der ihnen ein eigenthümlich anziehendes Gepräge verleiht. Noch bemüht man sich, mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besondrer Rücksicht auf das, von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem, als unabweisliches Princip aufgenommenen antiken Systeme fügen muss. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des fünfzehnten Jahrhunderts verfolgt, hätte sie sich nicht durch die Regeln der antiken Schule blenden lassen, so würde sie sich ohne Zweifel zu einer eigenthümlicheren Schönheit entwickelt haben, als es der Fall gewesen ist.

Bedeutsam erscheint zunächst und vorzugsweise die Palast-Architektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden hier noch kräftig und grossartig zusammengehalten, ohne dieselben durch eine aufgeklebte Schein-Architektur zu etwas Anderm zu gestalten, als was sie sein sollen; aber da, wo die Massen sich naturgemäss in einzelne Theile sondern, namentlich an den Oeffnungen der Fenster und Thüren, entwickelt sich gleichwohl eine bewegtere Gliederung, wozu die Formen der antiken Kunst mit Geist und mit Geschmack verwandt werden. Freilich ist dies nur eine Architektur des Aeusseren, doch ist dieselbe wenigstens mehr als eine müssige Dekoration. Anders aber verhält es sich mit den kirchlichen Monumenten; hier, wo es vorerst auf eine architektonische Belebung des inneren Raumes ankam, konnten die antiken Vorbilder nicht ausreichen. So sind diese Werke von vornherein weniger bedeutend. Die besseren von ihnen, die besonders der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, zeigen ein geistreiches Zurückgehen auf die einfache Basilikenform; später erscheinen Gewölb-Anlagen nach römischer Art, mit massigen,

durch Pilaster bekleideten Pfeilern, zumeist auch mit Kuppeln, nach jener, von den Byzantinern erfundenen Weise.

Wir unterscheiden in der Periode des fünfzehnten Jahrhunderts einige namhafte Bauschulen. Als die bedeutendste derselben tritt uns zuerst die toskanische Schule, die in Florenz ihren Sitz hat, entgegen.

Hier steht, als der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur, Filippo Brunelleschi (1375—1444) voran. Von ihm rührt zunächst der Bau der colossalen Kuppel her, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; Brunelleschi verliess in ihr den germanischen Styl, in welchem die übrigen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Sein Beispiel musste um so entschiedener wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man mit der Ausführung desselben angestanden, indem man an deren Möglichkeit zweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die letztere nachzuweisen, und er trug hiemit, in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, die zu diesem Behuf im J. 1420 ausgeschrieben war, den Sieg davon. (Die Laterne der Domkuppel ward erst nach seinem Tode, 1461, beendet). — Dann rühren von ihm die beiden florentinischen Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, beides Basiliken, her; an der ersten hatte er jedoch nur ein schon begonnenes Gebäude umzugestalten und zu vollenden; die zweite ist ganz sein Werk; Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern gerade abgeschlossen. — Ausserdem erbaute er den Palast Pitti zu Florenz, ein colossales Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberbau des Palastes und der Hof desselben sind jedoch erst später zur Ausführung gekommen.)

Der Burg-Charakter, wie am Palast Pitti, bleibt nun für geraume Zeit der Typus der florentinischen Paläste: sie erscheinen, in Mitten des städtischen Verkehres, als feste Schlösser, in denen die angesehensten Geschlechter residiren, charakteristisch für die Nachwirkung mittelalterlicher Lebensverhältnisse, die sich auch in der in Rede stehenden Periode noch häufig genug von Einfluss zeigten. Aber es gelang den folgenden Baumeistern, der rohen Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit zu geben: durch gemessene Gestaltung jener grossen Werkstücke (der Bossagen), aus denen die Paläste aufgeführt wurden, durch

ein kräftig abschliessendes und krönendes Hauptgesims, durch zierliche Füllung der Fenster, u. s. w. — Hieher gehört, als eins der wichtigsten Beispiele, der Palast, den Brunelleschi's vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozzi für Cosimo Medici baute (jetzt Palast Riccardi); kräftige Gesimse theilen dessen Façade ab; auf diesen ruhen die Fenster, halbkreisbogig, nach mittelalterlichem Princip durch eine Säule mit zwei kleineren Halbkreisbögen ausgefüllt; das Ganze krönt ein weit ausladendes, von Consolen gestütztes Hauptgesims. — Andre Paläste von Michelozzo sind: der Pal. Tornabuoni zu Florenz, gegenwärtig verändert, der Pal. Cafaggiuolo im Mugello, der Pal. der Villa Careggi bei Florenz, der Pal. für Gio. Medici zu Fiesole, u. s. w. — Verwandten Styl mit dem Pal. Ricoardi zeigt der Pal. Strozzi zu Florenz, der von Benedetto da Majano im J. 1489 begonnen und von Simone Cronaca (erst 1533) beendet wurde: von letzterem rührt die grandiose Bekrönung her, die diesem Palast ein vorzüglich bedeutsames Ansehen gewährt. Von Cronaca wurde u. a. auch die zierliche Sakristei von S. Spirito zu Florenz erbaut.

Aehnliche Paläste finden sich in Siena; besonders bemerkenswerth und den ebengenannten völlig ähnlich ist unter diesen der Palast Piccolomini (begonnen 1469, jetzt der Regierungspalast). Man schreibt denselben, wie die andern bedeutenden sienesichen Bauten der Zeit, gewöhnlich, obschon ohne hinreichende Gewähr, dem Francesco di Giorgio zu, einem namhaften Architekten jener Zeit, der besonders als Kriegsbaumeister thätig war. Vermuthlich rühren diese Werke aber nicht von ihm, sondern von dem Florentiner Bernardo Rosselini her, einem höchst ausgezeichneten Meister, der im Auftrage des Papstes Pius II. (aus dem Hause Piccolomini) im Gebiete von Siena thätig war, und der namentlich die Ausführung der Prachtbauten leitete, mit denen Pius II. das nach ihm genannte Pienza schmückte.[1]

Unter den übrigen florentinischen Architekten der Zeit sind ferner hervorzuheben: Agostino di Guccio, eigentlich ein Bildhauer, von dem das zierliche, mit zahlreichen Sculpturen versehene Kirchlein der Brüderschaft von S. Bernardino zu Perugia (1462) herrührt, und dem man auch die dortige sehr geschmackvolle Porta di S. Pietro (1457—1481) zuschreibt. — Giuliano da Majano, ein älterer Bruder des oben genannten Benedetto, der besonders in Rom und in Neapel thätig war. In Rom baute er den sogen. venetianischen Palast, dem er ein fast noch mehr kastellartiges Gepräge gab, als an den florentinischen Bauten

[1] v. Rumohr, Ital. Forschungen, II, S. 177 ff.

ersichtlich wird; in Neapel schreibt man ihm, ausser andern Gebäuden, den reich geschmückten Triumphbogen' im Castello nuovo (1442) zu; doch wird von Andern, als der Erbauer des letzteren, auch ein Mailänder, Pietro di Martino, genannt. — **Baccio Pintelli**, der in der späteren Zeit des Jahrhunderts, besonders zu Rom, zahlreiche Bauten ausführte. Hier sind verschiedene Kirchen, S. Agostino, S. Maria del Popolo u. a., zu nennen, in deren innerer Disposition er noch die mittelalterlich italienischen Principien beizubehalten strebte; auch die, übrigens sehr einfache sixtinische Kapelle des Vatikans (1473) ist von ihm erbaut. Am Schlusse des Jahrhunderts war er in Urbino thätig, wo der herzogliche Palast (fälschlich dem Francesco di Giorgio zugeschrieben) zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der vorzüglichsten florentinischen Architekten ist endlich **Leo Batista Alberti** (1398—1472). Im Gegensatz gegen die naive Weise, in welcher seine Zeitgenossen die Formen der antiken Architektur auffassten, erscheint Alberti als der erste, der mit einem entschiedner gelehrten Studium des classischen Alterthums hervortrat. Dies bezeugt zunächst das von ihm verfasste Werk *De re aldificatoria.* So sind auch seine Architekturen diejenigen, in denen nicht blos die Formen der Antike überhaupt, sondern auch deren eigenthümliche Combinationen den neueren Bedürfnissen angepasst werden; er entwickelt in solcher Weise allerdings einen (nach Maassgabe des römischen) reineren Styl, zugleich aber auch eine grössere Nüchternheit des Gefühles, die bei solchem Streben fast unvermeidlich war. Von ihm rühren zu Florenz, als charakteristische Zeugnisse seiner Richtung, zwei Paläste Rucellai her; ebendort der zierliche, als Rotunde gestaltete Chor von S. S. Annunziata. Sodann zu Mantua die Kirche S. Andrea, und zu Rimini die Kirche S. Francesco. Die letztere (doch nur das Aeussere, während im Inneren noch die Reste einer Anlage germanischen Styles sichtbar werden), gilt als sein Hauptwerk; die äusseren Langseiten sind mit einfachen, aber trefflichen Pfeilerarkaden geschmückt; die (unvollendete) Façade dagegen ist, ziemlich willkührlich, in den Formen eines römischen Triumphbogens dekorirt. Alberti leitet zu der Richtung derjenigen Meister hinüber, die sich im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

Nächst den florentinischen Bauschulen des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint besonders die von **Venedig** von Bedeutung, die sich indess als eine selbständig moderne erst in der späteren Zeit des Jahrhunderts entwickelt und in ihrer Eigenthümlichkeit

auch noch in die frühere Zeit des folgenden hinüberreicht. Auch hier ist es die Palast-Architektur, die ein höheres Interesse in Anspruch nimmt. Das System derselben ist zunächst im Wesentlichen dasselbe, welches uns bereits an den venetianischen Palästen des romanischen und des germanischen Styles entgegengetreten war; der offne, heitre Charakter der letzteren, namentlich jene Anordnung grosser Fensterlogen an den mittleren Theilen, wird beibehalten, und nur das architektonische Detail, namentlich das der Säulen und Bögen, welche die Fensterfüllungen bilden, mit ebensoviel Glück wie Geschmack in antiken Formen gebildet. Die venetianischen Paläste dieser Zeit zeichnen sich, im Gegensatz gegen den machtvollen Ernst jener Paläste von Toskana, durch eine eigenthümliche Leichtigkeit und Eleganz aus; eine besondre Weise der Dekoration, die sich auf die ältesten venetianischen Vorbilder, auf die Anlagen des byzantinischen Styles (wie S. Marco), zu gründen scheint, dient vortheilhaft zur Verstärkung dieses Eindruckes. Es ist eine Art musivisch farbigen Schmuckes, indem Täfelungen, Kreise, Leistenwerk und dergleichen, aus verschiedenfarbigem werthvollem Steine gebildet, als Füllstücke in das Mauerwerk der Façaden eingelassen sind. Die kirchlichen Gebäude, im Inneren zwar wiederum weniger bedeutend, nehmen in der Gestaltung ihres Aeusseren an diesen Einrichtungen Theil; auch zeigt sich hier noch eine bemerkenswerthe, der byzantinischen Architektur entnommene Eigenthümlichkeit, welche sich mit der phantastischen und doch reizvollen Pracht jener gesammten Dekorationsweise auf ansprechende Weise vereinigt; diese besteht in der Form der halbrunden Giebel des byzantinischen Styles, die sich nunmehr auf mannigfach brillante Weise gestalten. — Als die Meister der Bauanlagen dieser Art werden verschiedene Architekten namhaft gemacht, doch ist es schwer, den Einzelnen das ihnen zugehörige anzuweisen. Besonders zahlreich sind die Werke, die man der Familie der Lombardi zuschreibt; als die ausgezeichnetsten unter den Gliedern dieser Familie werden Martino und Pietro Lombardo genannt.

Unter den venetianischen Palästen der in Rede stehenden Periode sind als Hauptbeispiele zu nennen: Der Palast Pisani a S. Polo, ebenso geschmackvoll in der Gesammt-Anlage, wie durch die Feinheit und Tüchtigkeit des Details ausgezeichnet; jedes Geschoss durch vier Pilaster in drei Hauptheile gesondert, wobei die Logen der mittleren Theile durch zierliche Säulen-Arkaden gebildet werden, während in den Seitentheilen einzelne Bogenfenster angebracht sind. — Die Paläste Angarani (oder Manzoni) und Dario, beide in ähnlichem Styl und mit sehr reicher Dekoration

versehen. — Der Palast Vendramin Calergi, 1481, als Werk des Pietro Lombardo geltend; in ähnlich reichem Schmuck, doch schon strenger antikisirend, indem z. B. die Hauptlagen in je drei grosse Bogenfenster zerfallen, die von Halbsäulen mit geraden Gebälken getrennt werden; (übrigens noch jedes dieser Fenster durch eine Säule mit kleineren Bögen ausgefüllt). — Der Palast Corner Spinelli, in verwandtem System. — Der Palast Contarini, 1504; wiederum etwas strenger, doch ebenfalls mit feinem Geschmak ausgeführt. — Der Palast dei Camerlinghii neben Ponte Rialto, gebaut von Guglielmo Bergamasco, 1525; höchst anmuthvoll, aber schon Arkadenfenster mit Pfeilern. — Ein Hauptbau vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sind endlich die Procurazie vecchie am Marcusplatze, von Mastro Bartolom. Buono Bergamasco erbaut; die Façade besteht aus drei sehr tüchtigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen.

Unter den kirchlichen Gebäuden sind hervorzuheben: S. Zaccaria, 1457, dem Martino Lombardo zugeschrieben; im Inneren mit Säulen, die aber noch die in den italienisch-germanischen Kirchen vorherrschende gesperrte Stellung haben; die Façade mit brillanter Dekoration. — Die Scuola di S. Marco, neben der Kirche S. Giovanni e Paolo, erbaut von Martino Lombardo, 1485; ausgezeichnet durch ihre sehr reiche und brillante Façade, die sich als eine Art freier Nachahmung der Façade von S. Marco herausstellt. — Die Scuola di S. Rocco, 1517, von Bartolommeo Buono und Andern erbaut; im Inneren mit schönen Säulensälen, im Aeusseren ebenfalls mit einer brillant phantastischen Façade, diese von dem Architekten Scarpagnino.

Als einer der vorzüglichsten Baumeister dieser Schule ist ferner noch der gelehrte Architekt Fra Giocondo, aus Verona, zu nennen. In Venedig rührt von ihm der Fondaco dei Tedeschi, ein weniger merkwürdiges Gebäude her; sehr bedeutend und interessant ist dagegen der Rathspalast (Pal. del Consiglio), den er zu Verona baute. Nach Frankreich berufen, baute er in Paris die Brücke Notre Dame, sowie später in Verona die dortige massive Brücke. —

Mancherlei andre interessante Bauten von verwandtem Styl finden sich in Verona und an andern Orten des nördlichen Italiens; doch sind dieselben von Seiten der neueren Kunstforschung noch nicht eben bedeutender Aufmerksamkeit gewürdigt worden. Als ein ausgezeichnetes Beispiel mag hier die anmuthvolle Dekoration an der Façade des Domes von Lugano angeführt werden. Dann sind besonders die Architekturen von Bologna geeignet, ein vielseitiges Interesse hervorzurufen. Hier erscheint, fast durchgehend

das System, das Parterre der Häuser als offene Säulenhalle (als bedeckte Gallerie für die Fussgänger) zu gestalten, wodurch sich vornehmlich in der in Rede stehenden Periode viel schöne, freie und anziehende Combinationen der architektonischen Form ergeben haben. Ebenso zeigt sich die bolognesische Architektur der früheren Zeit des modernen Styles auch bei andern Anlagen in einer anmuthvollen und edeln Durchbildung.

§. 3. Die italienische Architektur des sechszehnten Jahrhunderts.

Mit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts beginnt in der italienischen Architektur eine grössere kritische Strenge, was die Behandlung der antiken Bauformen betrifft, vorherrschend zu werden, in verwandter Richtung mit denjenigen Bestrebungen, welche zuerst bei dem Florentiner Alberti hervorgetreten waren. Wie bei diesem einzelnen Meister, so ward jetzt im Allgemeinen durch solches Streben eine gewisse äussere Reinheit des Styles erreicht, zugleich aber auch jener mehr poetische Hauch, jene lebenvollere Phantasie verkümmert, welche die Mehrzahl der Werke des fünfzehnten Jahrhunderts noch durchzogen hatten. Man blieb fortan bei denjenigen Regeln stehen, die man aus den antiken Monumenten und aus den Büchern des Vitruv entnahm; und wo gleichwohl ein, auf die malerische Wirkung gerichteter Sinn die Veranlassung gab, dass von der einfachen Combination der antiken Formen, die für die Massen der modernen Architektur nicht immer passend erschien, wiederum abgewichen ward, da vermochte man dennoch den Schulregeln nicht völlig zu entsagen, so dass die Abweichung das Gepräge einer willkührlichen Manier annehmen musste. Rom, wo seit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts der päpstliche Hof und mit diesem wetteifernd auch die vornehmen Familien des Staates einen eigenthümlichen Glanz des Lebens entwickelten, ward für jetzt der erste bedeutsame Mittelpunkt der italienischen Architektur.

Als der erste Meister, der für den genannten Umschwung der architektonischen Richtung vorzüglich wirksam war, ist Donato Lazzari, gewöhnlich Bramante genannt, aus dem Herzogthum Urbino (1444—1514), zu nennen. Doch steht er noch im Uebergange aus der einen in die andere Richtung, und diejenigen seiner Werke, die er noch im fünfzehnten Jahrhundert ausführte, namentlich die, welche er in dieser Zeit im Dienste des Lodovico Sforza von Mailand errichtete, lassen wesentlich noch die ältere Behandlungsweise erkennen. Seine Mailänder Bauten tragen ganz das anmuthige Gepräge, welches die oberitalienische Architektur aus der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet,

und sie gehören entschieden zu den interessantesten Leistungen dieser Art. Dies sind vornehmlich: der Chor der Kirche S. Maria delle Grazie, in grossartiger Weise nach dem Princip der italienisch romanischen Architektur angelegt und aufs Reichste im Style der modernen Kunst, aber ohne sklavische Nachahmung der Antike, ausgeschmückt; — die Kirche S. Maria presso S. Satiro, nicht minder schön, besonders die Sakristei der Kirche von grosser Anmuth; — und die schöne Bogenhalle im Kloster S. Ambrogio. — Später ging Bramante nach Rom, wo ihn die unmittelbare Nähe der altrömischen Monumente zu einem strengeren Studium derselben und zu einer strengeren Nachahmung ihrer Formen getrieben zu haben scheint. Die Werke, welche er hier ausführte, haben, abweichend von den früheren, entschieden jenen Charakter, der oben als der des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnet ist; auch sie zeigen zwar noch viel Grazie, viel feinen Sinn und Geschmack, zugleich aber auch jene beginnende grössere Nüchternheit des Gefühles; namentlich ist zu bemerken, dass jetzt ein gewisser, ihm eigenthümlicher Mangel an Energie in der Formation des Details (der früher durch die freiere Lebendigkeit der Composition verdeckt war) ziemlich bemerkbar hervortritt. Als seine Hauptbauten in Rom sind zu nennen: der Palast der Cancelleria, die Façade mit leichten Pilasterstellungen, auf denen gerade Gebälke ruhen, geschmückt, der Hof auf sehr anmuthige Weise von zwei Säulenarkaden, übereinander, umgeben; — der ähnlich dekorirte Palast Giraud; sehr bedeutende und umfassende Anlagen im päpstlichen Palast des Vatikans, die später indess bedeutend verändert worden sind. (Dazu gehörig die Logen um den Hof des h. Damasus, die aber von Bramante nur begonnen und von Raphael beendet wurden); — ein Rundkirchlein im Hofe von S. Pietro in Montorio, mit einer dorischen Säulenstellung umgeben, sehr gerühmt, gleichwohl von einer, nur sehr nüchternen Schulrichtigkeit; — endlich die Leitung des Neubaues der Peterskirche. Dieser Neubau hatte bereits, doch ohne sonderlichen Erfolg, im J. 1450 begonnen; jetzt wurde, im J. 1506, ein neuer Grundstein gelegt, indess das Werk auch nicht bedeutend gefördert; der von Bramante entworfene Plan für die Peterskirche bildete einen mächtigen Kuppelbau über einem griechischen Kreuz.

Die Architekten, die sich zunächst an Bramante anschliessen, zeigen, bei mancherlei persönlicher Eigenthümlichkeit, ebenfalls noch eine geschmackvolle und würdige Behandlungsweise bei jener strengeren Befolgung der Regeln des antiken Systems.

[1] Ueber die Geschichte des Neubaues der Peterskirche vgl. besonders Platner, in der Beschreibung der St. Rom, II., S. 134, ff.

Dem Bramante vorzüglich verwandt erscheint Baldassare Peruzzi (1481—1536), der in Rom verschiedene Paläste erbaute. Einer der zierlichsten unter diesen ist die sogenannte Farnesina, eine für Agostino Chigi ausgeführte Villa, im Aeusseren mit (etwas sparsamen) Pilasterstellungen geschmückt. Weniger schön in seiner äusseren Erscheinung ist der Palast Massimi, indess durch die anmuthige Architektur des Hofes ausgezeichnet. Aehnlich der, von Peruzzi ausgeführte Hof des Palastes Altemps. — Ein Schüler des B. Peruzzi war Sebastiano Serlio, der indess weniger durch ausgeführte Werke, als durch das, von ihm geschriebene Lehrbuch der Architektur bekannt ist. Er brachte einen grossen Theil seines Lebens in Frankreich zu; dort war er bei dem Palaste des Louvre zu Paris und bei dem Schlosse von Fontainebleau beschäftigt; diese Bauwerke haben jedoch nachmals bedeutende Veränderungen erlitten, so dass die Zeugnisse seiner Thätigkeit schwer nachzuweisen sind.

Sodann Raphael Santi, der Maler, (1483—1520) ein Neffe des Bramante; von dem letzteren bereits durch die Neigung zu einer mehr malerischen Wirkung unterschieden, dabei aber durch eine eigenthümliche Fülle der Detailformen und durch Sinn für grosse Gesammt-Verhältnisse ausgezeichnet. Von ihm die Pläne zu mehreren römischen Palästen und Häusern, deren einige, in der Nähe der Peterskirche, bei den Erweiterungen, welche die Umgebung derselben nachmals verlangte, abgerissen sind; zu diesen gehörte sein eignes Haus. Erhalten sind: die jetzige Casa Berti, am Ende des Borgo nuovo; und ein Palast in der Nähe von S. Andrea della Valle, nach seinen Besitzern — Coltrolini, Caffarelli, Stoppani, Acquaviva, Vidoni — verschieden bezeichnet. In Florenz sind der Palast Pandolfini (jetzt Nencini) und das Haus Uguccioni nach seinen Rissen gebaut. Von mehreren Kirchenplänen, die er entworfen, ist keiner zur Ausführung gekommen. Als Baumeister der Peterskirche (1518—1520) entwarf er einen neuen Plan zu diesem Gebäude, welcher mit Bramante's Kuppelbau ein Langschiff auf Pfeilern verbindet und eine sehr geistreiche Anlage erkennen lässt. — Dem architektonischen Style Raphaels sehr ähnlich ist der seines Schülers Giulio Romano (1492—1546), vornehmlich in denjenigen Bauten, welche dieser in Rom ausführte: Villa Madama, Villa Lante, u. a. Später nach Mantua berufen, entwickelte Giulio hier eine sehr grosse und vielseitige Thätigkeit; in diesen seinen späteren Bauten tritt ein grösseres Streben nach malerischer Wirkung, mehr Willkühr, zugleich aber auch eine bedeutende und eigenthümliche Energie in der Fassung des Ganzen hervor. Gleichwohl

sehen wir auch hier an einer seiner Hauptbauten, dem Palast del Te, ein nüchtern schulmässiges Wesen verherrschend. Ausser diesem führte er in Mantua noch viele andre Paläste aus, sowie auch die dortige Kathedrale, eine fünfschiffige Basilika mit Säulen, zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der wichtigeren Nachfolger Bramante's in Rom war Antonio da Sangallo aus Florenz (gest. 1546). Sein Hauptbau in Rom ist der Palast Farnese, der in seinen schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des älteren florentinischen Palaststyles zu verrathen scheint; die Fenster sind von Säulen-Tabernakeln eingefasst; die Vollendung des Gebäudes gehört jedoch Michelangelo an. In andern Bauten erscheint Antonio weniger bedeutend; so in der Kuppelkirche S. Maria di Loretto zu Rom; so auch in dem, wiederum neuen und sehr complicirten Plane, den er für den Bau der Peterskirche, als deren Baumeister entworfen hatte. — Endlich ist noch Pirro Ligorio (gest. 1580) als ein Nachfolger der Richtung des Bramante zu nennen. Sein Streben ging dahin, sich völlig in den Geist des classischen Alterthums zu versenken; hievon geben seine zahlreichen, nur zum Theil veröffentlichten literarischen Arbeiten Zeugniss, sowie, unter seinen ausgeführten Bauwerken, die in den vatikanischen Gärten belegene Villa Pia (früher Casino del Papa), die als das zierlichste und anmuthvollste Beispiel antiker Villen-Architektur erscheint. —

Ein andrer Geist entwickelt sich in der italienischen Architektur durch die Bestrebungen des Michelangelo Buonarotti (1474—1564). Im Gegensatz gegen die früheren Meister, die mit naiver Anmuth ihre Bedürfnisse in den Formen der Antike zu gestalten wussten; im Gegensatz gegen seine Zeitgenossen, welche diese Formen wenigstens mit einer gewissenhaften Treue beobachteten, beginnt er, dieselben nach Laune und Willkühr — allerdings durch jenes Begehren nach malerischer Wirkung getrieben, das aber bei ihm nur wenig innere Nothwendigkeit verräth, — umzugestalten und somit den Ausartungen der Folgezeit das Thor zu öffnen. Sein Beispiel musste um so verderblicher wirken, als seine vielseitige Meisterschaft und seine grossartige Persönlichkeit ihm einen der höchsten Ehrenplätze der damaligen Kunst erworben hatten. In Florenz hat er die Sakristei und das Vestibül der Bibliothek von S. Lorenzo gebaut, Beides Anlagen von geringer Bedeutung. In Rom rühren die Anlage des Kapitols und die Architektur der beiden Seitengebäude an dem Platze des Kapitols von ihm her; sodann der Klosterhof von S. Maria degli Angeli, der, aus dorischen Säulen und Bögen bestehend, einen einfach ernsten Eindruck gewährt,

während die von ihm im J. 1564 erbaute Porta Pia bereits als ein Beispiel der widerwärtigsten Ausartung erscheint. Das Hauptwerk jedoch, welches er zu Rom im Fache der Architektur ausgeführt hat, ist der Bau der Peterskirche. Bis zum Tode des Ant. Sangallo (1546) war an diesem Riesenwerke immer nur Weniges gefördert worden; der stéte Wechsel in den Plänen der verschiedenen Baumeister hatte dafür ebenfalls nicht sonderlich günstig gewirkt. Nach Ant. da Sangallo ward Michelangelo der Leiter des Baues; auch er entwarf einen neuen Plan, — dem des Bramante analog, mit einer Kuppel über einem griechischen Kreuz,* — demgemäss die bereits ausgeführten Bautheile umgewandelt werden mussten; aber er führte denselben, trotz aller Hemmnisse, mit einer Energie, die nur ihm zu eigen sein konnte, seiner Vollendung entgegen, d. h. bis zur Wölbung der grandiosen Kuppel (die, völlig nach seiner Idee, zehn Jahre nach seinem Tode zur Ausführung kam). Wäre der Bau nicht durch spätere Erweiterung wiederum entstellt worden, so müsste er unbedenklich zu den würdigsten Kirchenanlagen der modernen Zeit gerechnet werden müssen; denn obgleich es auch hier nicht an mancherlei launenhafter Bildung des Details fehlt, so ordnet sich dasselbe doch, namentlich im Inneren, den grossartigen Gesammtverhältnissen auf angemessene Weise unter. — Von den Schülern Michelangelo's ward sein architektonischer Geschmack mit mehr oder weniger eigenthümlichem Sinne nachgeahmt; mit besonderm Wohlgefallen hielt unter diesen Giovanni del Duca an des Meisters manieristischen Ausartungen fest.

Gleichwohl fand diese willkührliche Behandlungsweise der Architektur in den nächsten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode noch nicht eine sonderlich verbreitete Nachfolge. So ist, unter den jüngeren Zeitgenossen dieses Meisters, zunächst Giacomo Barozzio, genannt Vignola, (1507—1573) zu nennen, der vornehmlich, ohne sich durch Michelangelo's Beispiel verleiten zu lassen, strenger an dem Studium des classischen Alterthums festzuhalten strebte, und dafür durch Beispiel und Lehre zu wirken suchte; in letzterem Bezuge namentlich durch das Werk, welches er über die sogenannten fünf Säulenordnungen des classischen Alterthums (die erste von diesen ist eine, welche man als die toskanische benannte, die letzte die römische oder componirte), verfasste. Vignola schliesst sich demnach der durch Bramante eingeleiteten Richtung an; aber das feinere Gefühl, das im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts noch vorherrschend war, wird in seinen Werken bereits weniger ersichtlich, und sie haben mehr nur das Verdienst einer allgemeinhin tüchtigen Regelmässigkeit. Sein

Hauptwerk ist das Schloss Caprarola, auf dem Wege von Rom nach Viterbo, ein Gebäude von eigenthümlich sinnreicher und grossartiger Anlage. Ausserdem sind viele Paläste zu Rom, Bologna u. s. w. nach seinen Rissen gebaut worden.

Gleichzeitig mit Vignola, und in ziemlich verwandter Richtung mit diesem, bildete sich in Rom Galeazzo Alessi (1500—1572) aus. Der vorzüglichste Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit dieses Meisters ward nachmals die Stadt Genua, wo er eine bedeutende Menge von Palästen und Villen, auch Kirchen baute. Seine dort aufgeführten Paläste sind im Allgemeinen weniger durch ihre Façaden als durch die Anordnung der inneren Räume, namentlich der Vestibüle, der Höfe, der Treppenhallen, ausgezeichnet; in diesen wusste er mit Glück und fern von launenhafter Willkühr eine eigenthümlich grossartige malerische Wirkung zu erreichen; das sehr ungleiche und wechselnde Terrain gab ihm dazu häufig, statt sein Talent zu beeinträchtigen, die erfreulichste Gelegenheit. In solcher Art sind die Paläste Grimaldi, Brignola, Carega, Lescari, Giustiniani, Sauli und viele andre von ihm erbaut worden. Im Verhältniss zu diesen Anlagen erscheint jedoch seine sehr gerühmte Kirche S. Maria da Carignano ungleich nüchterner, obschon auch sie durch ihre malerische Lage ausgezeichnet ist. — Nächst Genua besitzt Mailand verschiedene namhafte Gebäude, die nach seinen Rissen erbaut worden sind.

Andre Eigenthümlichkeiten gewahrt man bei denjenigen Architekten, die in der Periode des sechszehnten Jahrhunderts im venetianischen Gebiet beschäftigt waren. Unter ihnen ist, als einer der früheren Meister, Michele Sanmicheli von Verona (1484—1549) zu nennen, der zwar vorzugsweise nicht in der schönen Architektur, sondern als Festungsbaumeister berühmt ist. (Man nennt ihn als den Begründer der neueren Theorie des Festungsbaues). In dieser Rücksicht sind hier die festen Thore, welche er zu Verona gebaut hat, anzuführen, Gebäude von einfach rustikem Werk, mit dorischen Halbsäulen und Arkaden zwischen diesen. Was er an Palästen und andern Prachtbauten zu Verona ausgeführt hat, gewährt kein vorzügliches Interesse. Einige Paläste aber, die er in Venedig baute, sind ungleich anziehender; sie zeigen es, wie auch jetzt noch das der venetianischen Palast-Architektur zu Grunde liegende Princip zu wirkungsreichen Erfolgen führen musste. Die verschiedenen Geschosse der Façaden erscheinen hier durch Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen dekorirt, dazwischen Arkaden, die sich

in der Mitte logenartig gruppiren und in solcher Art die Haupträume des Gebäudes noch immer wirksam von den Nebenräumen unterscheiden. Als Hauptbeispiele sind die Paläste Grimani und Cornaro zu nennen. Das eben bezeichnete System erhält sich auch bei Sanmicheli's Nachfolgern in Venedig.

Ihm schliesst sich hier zunächst Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570) an. Doch erscheinen mehrere Paläste, welche dieser in Venedig ausführte, bereits nüchterner; und vornehmlich nur das Gebäude der alten Bibliothek, an der Piazetta, lässt unter demselben eine edlere und geistreich freie Behandlung erkennen. In einem eigen widerwärtigen Style dagegen erscheint das von Sansovino herrührende Gebäude der Münze (la Zecca) zu Venedig.

Sansovino's Nachfolger war Andrea Palladio von Vicenza (1518—1580), vor Zeiten der gefeiertste und einflussreichste Meister der modernen Architektur jedenfalls ein Mann von der grössten Geschicklichkeit und Behendigkeit des Talentes. Durch eifriges Studium der classischen Architektur hatte er sich einen festen Canon derselben gebildet, den er all den zahlreichen Arbeiten, welche er auszuführen hatte, zu Grunde legte. Er wusste sich den mannigfachsten — grossen wie kleinen — Anforderungen stets zu fügen, er wusste seinen Anlagen durch die Anwendung antiker Formen stets ein gewisses Gepräge von Würde zu geben, er wusste endlich sein Formenprincip nach immer neuen Schematen zuzuschneiden. Dabei ist freilich, was das künstlerische Element anbetrifft, nicht gar Vieles aus dem Inneren hervorgegangen, vielmehr das Meiste eben nur äusserlich zusammengesetzt, obschon nirgend ein eigentlich manieristisches Bestreben sichtbar wird. Seine Werke halten sich vorherrschend auf jener goldnen Mittelstrasse, welche zwar keine Erkältung, doch auch keine Erwärmung des Gefühles zulässt; aber eben desshalb, und zugleich wegen seiner schon erwähnten Geschicklichkeit, sich in alle Bedürfnisse zu fügen, ist er der Mann des Jahrhunderts geworden. Venedig, die Ufer der Brenta, Vicenza und viele andre Orte jener Gegend sind voll von seinen Werken. Aber in aller Welt wurde zugleich, und noch lange nachher, nach seinen Rissen gebaut; und noch mehr sicherte er sich diesen fortwirkenden Einfluss durch das, von ihm verfasste Lehrbuch der Architektur. — Als die bedeutendsten seiner Nachfolger in Venedig sind Vincenzio Scamozzi und Baldassare Longhena zu nennen.

Verwandte, doch nicht zu derselben Consequenz gesteigerte Bestrebungen zeigen in jener Zeit: Bartolommeo Ammanati zu Florenz (1510—1592, Vollender des Palastes Pitti, was dessen

Haupttheile anbetrifft, und Erbauer der Brücke S. Trinità, die sich durch die leichte Schwingung ihrer Bögen auszeichnet), Domenico Fontana zu Rom (1543—1607; Erbauer des neuen lateranensischen Palastes), u. a. m.

§. 4. Die ital. Arch. des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Wie Leo Batista Alberti diejenigen Bestrebungen eingeleitet hatte, die im sechszehnten Jahrhundert eine grössere Verbreitung fanden, so erscheint Michelangelo als Begründer der Richtung des architektonischen Geschmackes, welche das siebenzehnte Jahrhundert charakterisirt. Ihm war es vor allen Dingen darauf angekommen, durch die Gegenwart seiner Werke zu imponiren, durch kühne und überraschende Combination den Sinn des Beschauers mit Staunen und Verwunderung zu erfüllen, ohne dass er auf die Reinheit, auf die innerliche Nothwendigkeit der Mittel, die er zu solchem Zweck anwandte, sonderlich Rücksicht genommen hätte. Dies Streben ward mit Vorliebe und in ungleich ausgedehnterem Kreise seit der Zeit um den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts aufgenommen; die architektonischen Werke dieser Periode haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen gewissen pathetischen Schwung, der zuweilen allerdings eine eigenthümliche Grossartigkeit des Sinnes verräth, viel häufiger jedoch, statt in grossartigen, in fremdartigen und abenteuerlichen Formen sich ergeht, und der durchgehend mit einer unverkennbaren Hohlheit des Gefühles verbunden ist. Es entspricht eine solche Richtung dem Geiste der Zeit, aber es ist nur die Kehrseite desselben, welche hierin offenbar wird; von den wahrhaft lebenvollen Elementen der Zeit, die in der bildenden Kunst und namentlich in der Malerei zu so viel neuen und anerkennungswerthen Erfolgen führten, ist in der Architektur keine Spur zu finden.

In diesem Betracht sind zunächst die Unternehmungen charakteristisch, die zur Fortsetzung und zur glänzenderen Gestaltung des Baues der Peterskirche von Rom ins Werk gerichtet wurden. Die einfach grossartige Anlage, die Michelangelo dem Gebäude (was die Hauptformen betrifft) gegeben hatte, genügte nicht mehr; es ward beschlossen, der Vorderseite noch ein geräumiges Langschiff vorzubauen. Carlo Maderno (1556—1629) erhielt den Befehl zu dessen Ausführung; in der inneren Disposition schloss er sich, in einer leidlich harmonischen Weise, dem System, welches er vorfand, an; der Gesammt-Eindruck des Aeusseren aber konnte durch seine Hinzufügung nur beeinträchtigt werden, und dies musste um so mehr der Fall sein, als seine Façade (vollendet 1614) mit

einer Dekoration von äusserst kraftlosen und nüchternen Formen versehen ward. — Andrea wurde durch Lorenzo Bernini (1589—1680) hinzugefügt. Zunächst begann dieser Meister den Bau von Glockenthürmen zu den Seiten der Façade, die indess, noch während sie im Bau begriffen waren, wiederum abgetragen wurden. Sodann legte er, seit 1667, die mächtigen Colonnaden an, welche den Platz vor der Kirche einschliessen und die nicht ohne Grossartigkeit, aber auch nicht ohne bedeutende Nüchternheit ausgeführt sind. Ebenso fertigte er, im Innern der Kirche, das colossale, gegen neunzig Fuss hohe bronzene Tabernakel über der Gruft des h. Petrus; es ist ein affektirt imposantes Dekorationswerk, und es ist diese Arbeit um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des römischen Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete), gewonnen werden musste. — Andre Architekturen, welche Bernini ausführte, zeigen einen ähnlichen Dekorationsstyl; so die sogenannte Scala Regia im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehrere Kirchen und Paläste zu Rom, unter denen der Palast Barberini die meiste Bedeutung hat.

In ähnlicher Weise erscheinen die architektonischen Anlagen, welche durch andre Künstler jener Zeit zu Rom ausgeführt wurden: durch die Maler Dominichino (1581—1641) und Cortona (P. Berettini, 1596—1669), und durch den Bildhauer Allessandro Algardi (1602—1654).

Wenn aber Bernini und seine Mitstrebenden im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinarbeiteten, so trat ihnen eine andre Richtung gegenüber, die, von allem inneren und äusseren Formengesetz abweichend, nur, wie bereits angedeutet, durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken strebte. Das Haupt dieser Partei war Francesco Borromini (1599—1667), der eifrigste Nebenbuhler Bernini's. Alles Geradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Architekturen ward, so viel als möglich, verbannt und durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken u. dergl. ersetzt; den Hauptformen entnahm er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkühr als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen behandelt. So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall und zahlreiche Nachfolge. Rom z. B. ist voll von

diesen Frazzengebilden der Architektur. — Unter den Nachfolgern des Borromini, welche im Einzelnen den Geschmack des Meisters noch zu überbieten wussten, sind Giuseppe Sardi und Camillo Guarini hervorzuheben; der letztere war besonders in Turin thätig.

Im achtzehnten Jahrhundert machen sich in der italienischen Architektur Bestrebungen bemerklich, die zu einer grösseren Ruhe des Gefühles und zu einer strengeren Schulrichtigkeit zurückführen; doch bereiten dieselben keine neue geistige Entwickelung vor, sie deuten vielmehr auf einen Zustand von Ermattung, der nach so krankhafter Anspannung nothwendig eintreten musste. Als die bedeutendsten Meister dieser Zeit mag es genügen, hier Filippo Ivara (1685—1735), der u. a. das Kloster der Superga bei Turin baute, und Lodovico Vanvitelli (1700—1773), den Erbauer des Schlosses Caserta bei Neapel, angeführt zu haben.

§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens.

Ausserhalb Italiens blieb, bei den christlich occidentalischen Völkern, der germanische Baustyl bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein allgemein in Anwendung; die moderne Architektur ward hier somit erst beträchtlich später eingeführt. Doch haben wir, bereits früher, an denjenigen Monumenten des germanischen Styles, welche dem fünfzehnten und dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts angehören, sehr häufig eine Behandlungsweise wahrgenommen, die in der That — ohne zwar irgend eine Gemeinschaft mit dem Formen-Princip der Antike zu verrathen — dennoch als ein Ausdruck des neueren Zeitgeistes zu betrachten ist: in jener Rückkehr zu einer grösseren Massenwirkung, sowie zu dem Gesetz der Horizontallinie und den hievon abhängigen Bogenformen (Flach- und Halbkreisbögen, die besonders bei nicht kirchlichen Gebäuden erscheinen). Durch eine solche Richtung des künstlerischen Gefühles war auch hier die Aufnahme der antiken Formen wenigstens vorbereitet.

Die letztere erfolgte von Italien aus, und zwar von jener Epoche ab, da die italienisch moderne Architektur selbst jene grössere Freiheit der künstlerischen Conception, welche die dortigen Werke des fünfzehnten Jahrhunderts noch auszeichnet, eingebüsst hatte. Willig und aller selbständigen Production entsagend, nahm man die Grundsätze an, welche die italienischen Meister aufgestellt und durch ihre Werke bethätigt hatten; mit ernstlicher Mühe war man besorgt, all jenen Schwankungen zu folgen, aus denen die Geschichte der italienischen Architektur dieser Jahrhunderte besteht. Es bedarf hier somit nicht eines ausführlichen Eingehens auf das,

was in den übrigen europäischen Ländern geleistet ward. Und nicht blos in Europa, — soweit überhaupt die modern-europäische Cultur umhergetragen ist, sind der letzteren auch die architektonischen Regeln des Serlio, des Palladio und der übrigen namhaften Meister Italiens gefolgt; zur Seite der aztekischen Denkmäler Mexico's und der Incas-Bauten von Peru, zur Seite der indischen Grottentempel und der stolzen Monumente der grossen Moguls baut man ebenso, wie an den Ufern der Tiber und der Brenta, und nicht anders an der Südspitze von Afrika, auf den Inseln der Südsee, auf den sibirischen Steppen und den Handels-Märkten der nordamerikanischen Freistaaten. Liessen nicht einzelne Bestrebungen der jüngsten Gegenwart wiederum einen Schimmer von Hoffnung auftauchen, so sollte man meinen, dass alle volksthümliche Kraft, soweit es sich um die charaktervolle Gestaltung architektonischer Monumente (d. h. um die Grundlage zu aller monumentalen Kunst) handelt, von der Erde entschwunden sei.

Besondre Eigenthümlichkeiten begegnen uns in der modernen Architektur ausserhalb Italiens vornehmlich nur da, wo die antiken Bauformen, in den Zeiten ihrer ersten Einführung, noch in einen gewissen Conflict mit der älteren einheimischen Bauweise traten. Hiedurch sind manche, nicht uninteressante Leistungen entstanden; diese erinnern zuweilen sogar noch an den Charakter der italienischen Werke des fünfzehnten Jahrhunderts, wenn sie auch die anmuthvolle Durchbildung der letzteren nicht erreichen. Frankreich namentlich besitzt manche bezeichnende Werke solcher Art, besonders in der Architektur verschiedener Schlösser; eins der reichsten Beispiele ist die Façade des (1510—1550 erbauten) Schlosses von Gaillon, die neuerlich vor der *Ecole des beaux arts* zu Paris aufgestellt ist. Doch fehlt es diesen französischen Bauten insgemein, auch dem ebengenannten Beispiel, bei allem Reichthum des Ganzen und bei aller Zierlichkeit des Einzelnen, an einer klaren, eigentlich wohlthuenden Harmonie.

Frankreich ist überhaupt als dasjenige Land zu bezeichnen, welches die moderne Architektur zuerst mit Entschiedenheit aufgenommen und für bedeutsame Anlagen in Anwendung gebracht hat. Besonders geschah dies durch die künstlerischen Unternehmungen des Königs Franz I. (1515—1547). Die vorzüglichsten französischen Architekten, welche in seiner und der nächstfolgenden Zeit thätig waren, sind: Jean Bullant (Schloss von Ecouen, um 1540), Pierre Lescot (die älteren Theile des Louvre, vollendet 1548) und Philibert Delorme (die älteren Theile der Tuilerieen). Auch ihre Werke haben, bei mehr oder weniger reiner Aufnahme

der italienischen Formen, noch einen gewissen romantischen Nachklang; bei Delorme entwickelt sich hieraus aber ein eigen barockes Wesen, das, wie es scheint, auch auf die spätere französische Architektur nicht ohne Einwirkung geblieben ist. — In der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts ist besonders Jaques de Brosse anzuführen; von diesem rührt der Palast Luxembourg in Paris her, der in Etwas an den florentinischen Palastbau erinnert. — Die bedeutenden Bauten, die in der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts unter Ludwig XIV. entstanden, sind ohne sonderliche Bedeutung. Am meisten ausgezeichnet ist unter diesen die von Claude Perrault ausgeführte Hauptfaçade des Louvre, mit einer mächtigen Säulenhalle vor den oberen Geschossen. Dagegen ist das, von J. H. Mansart gebaute Schloss von Versailles ziemlich charakterlos. — Die französischen Architekten des achtzehnten Jahrhunderts erscheinen durchweg, wie die gleichzeitigen Italiener, bedeutend nüchtern. Nur Jacques Germain Soufflot (1713—1781), der in seinem Kuppelbau der Kirche St. Geneviève (des heutigen Pantheons) ein, bei vielen Mängeln doch grossartiges Werk zu Stande brachte, mag unter ihnen ausgezeichnet werden.

In Spanien sehen wir die moderne Architektur ebenfalls bereits in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts eingeführt. Unter Karl V. ward hier u. a., als ein Gebäude von italienischer Form, der (unvollendete) Palast neben der Alhambra von Granada erbaut, dessen trockner Ernst zu der spielenden Pracht des maurischen Königsschlosses einen charakteristischen Gegensatz bildet. Bedeutenderes geschah in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, unter Philipp II. Das grossartigste Monument, welches dieser Fürst errichten liess, ist das Kloster S. Lorenzo im Escorial, begonnen 1563 durch Juan Bautista de Toledo, beendet 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die, zumeist in colossalen Massen gehaltenen Detailformen der italienischen Architektur nicht zu mildern vermögen; es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes, so oft zwar gefährliche Streben nach malerischer Wirkung, was den italienischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Aber freilich konnte dergleichen nicht im Begehren eines Philipp II. liegen. Auch andre spanische Bauten der Zeit, wie z. B. das gleichfalls von Herrera erbaute Schloss von Aranjuez, zeigen keine anmuthigere Durchbildung.

In England kam der moderne Baustyl erst später, und kaum vor dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts zu einer durchgreifenden

Anwendung. Als Begründer desselben ist hier vornehmlich Inigo Jones (1572—1652) zu nennen, ein getreuer Nachfolger des Palladio. Der königliche Palast zu Whitehall, ein Theil des Hospitales von Greenwich bei London, und vieles Andre rühren von ihm her. — Der bedeutendste der modernen englischen Baumeister ist Christopher Wren, der von 1675—1710 den Neubau der Paulskirche zu London ausführte, eines Gebäudes, dem es zwar an der höheren Würde des kirchlichen Charakters fehlt, das indess durch die edel gehaltene äussere Dekoration seiner Kuppel anzieht. Auch sonst hat Chr. Wren die Ausführung einer sehr bedeutenden Menge von Gebäuden geleitet.

In den Niederlanden wird vornehmlich Jacob van Campen (gest. 1658), der Erbauer des grossen Rathhauses von Amsterdam, gerühmt. Bei dem verhältnissmässig nüchternen Pilastersystem, welches zur äusseren Dekoration dieses Gebäudes angewandt ist, trägt dasselbe gleichwohl das Gepräge einer ernsten, männlichen Kraft.

In Deutschland entstanden bereits seit der Zeit um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts mancherlei, zum Theil nicht unbedeutende Bauanlangen italienischen Styles. — Zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts erfreute sich Elias Holl von Augsburg eines besondern Ruhmes; er führte von 1615—1618 das dortige Rathhaus auf, das indess keine sonderlich grossartige künstlerische Entwickelung erkennen lässt. Gleichzeitig (1616—1619), in einer nicht unwürdigen Anwendung des italienischen Styles, ward das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Karl Holzschuher erbaut. — Wichtigere Unternehmungen finden sich in Deutschland am Ende des siebenzehnten und am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. Zu den kraftvollsten Werken dieser Zeit gehört das, im J. 1685 von Nehring angefangene und von Joh. de Bodt vollendete Zeughaus zu Berlin, sowie das dortige königliche Schloss, wenigstens die Theile des letzteren, welche Andreas Schlüter, 1699—1706, erbaut hat. Schlüter—unbedenklich der grösste Künstler seines Zeitalters, namentlich im Fache der Sculptur — strebt in seinen Architekturen ebenfalls nach einer lebendig malerischen Wirkung, aber er verliert dabei so wenig die kraftvolle Gestaltung des Einzelnen, wie den festen und massenhaften Charakter des Ganzen aus dem Auge. — Ein bedeutender Zeitgenoss Schlüter's ist Joh. Bernh. Fischer von Erlach; als Hauptbau dieses Meisters ist die 1716 begonnene und 1737 (durch seinen Sohn Esaias Emanuel) beendete Kirche S. Karl Boromä zu Wien zu nennen, ein hoher Kuppelbau, zu den Seiten des vorderen

Portikus mit ein paar minaretartigen Säulen geschmückt, die wiederum eine eigen malerische Wirkung hervorbringen. Ausserdem enthält Wien bedeutende Paläste von demselben Meister. — Dann ist etwa noch Joh. Balth. Neumann zu nennen, der von 1720—1744 die stattliche fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg erbaute; sowie H. G. W. von Knobelsdorf, von dem die bedeutendsten Bauten, welche Friedrich II., König von Preussen, in den früheren Jahren seiner Regierung ausführen liess, herrühren; Knobelsdorf unterscheidet sich vortheilhaft unter der Mehrzahl seiner Zeitgenossen durch eine gewisse feinere Geschmacksbildung. — U. a. m.

Sechszehntes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst des modernen Styles im fünfzehnten Jahrhundert.

Allgemeine Bemerkungen.

Wie in der Architektur, so fassen wir auch in der bildenden Kunst des modernen Zeitalters [1] zunächst Italien ins Auge. Zwar ist nicht zu sagen, dass auch in diesem Bezuge die Richtungen der neuen Zeit durch die Italiener ausschliesslich seien vorgezeichnet worden; im Gegentheil sehen wir verwandte Bestrebungen gleichzeitig und unabhängig von jenen auch im Norden hervortreten, und es bleiben die letzteren sogar, wie Aehnliches von den künstlerischen Verhältnissen der früheren Zeit bemerkt wurde, zunächst wiederum nicht ohne Einwirkung auf Italien (es sind gewisse Einflüsse der flandrischen Malerschule auf die von Venedig, Neapel und selbst auf die florentinische Schule). Doch wird die Entwickelung der italienischen bildenden Kunst durch das Studium der Antike, welches dem Norden fehlt, von vornherein wesentlich gefördert; noch mehr aber durch die allgemeinen historischen Verhältnisse, welche

[1] Für die bildende Kunst der modernen Zeit mag hier im Allgemeinen auf *Cicognara, storia della scultura* (zumeist nur die italienische und französische Sculptur behandelnd), auf mein Handbuch der Geschichte der Malerei, auf Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, u. a. m. verwiesen werden. — Eine umfassende Uebersicht in Umrissblättern für die Geschichte der italienischen Malerei verspricht das Werk von *Gio. Rosini, storia della pitt. italiana.* — Ausserdem erhalten für diese Periode die Kupferwerke, die über viele der gegenwärtigen (auch älteren) Gemäldesammlungen existiren, eine stets wichtigere Bedeutung. — Eine Menge der wichtigsten Notizen für das Einzelne bringen (wie auch schon für die früheren Epochen) die von Schorn veranstaltete deutshe Ausgabe des Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc.; Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, u. s. w.

es gestatteten, dass in Italien diese Entwickelung ungestört zur Reife gedieh, während sie im Norden durch das rasche Hervorbrechen neuer und andern Richtungen des Geistes angehöriger Culturmomente gehemmt werden musste. So sahen sich die Meister der nordischen Kunst nachmals allerdings genöthigt, bei den Italienern förmlich in die Lehre zu gehen und von ihnen die ausgebildeten Kunstformen zu entlehnen.

Es ist bereits früher bemerkt worden, dass das fünfzehnte Jahrhundert diejenige Periode bezeichnet, in welcher man, mit zum Theil grosser und bedeutender Kraftanstrengung, dahin strebte, für die neuerwachte Sinnesrichtung die entsprechende Form zu finden, d. h. überhaupt die körperliche Form — und mit ihr zunächst alle diejenigen Interessen, die sich durch die körperliche Existenz und durch körperliches Handeln bethätigen — durchzubilden. Es hat somit diese Periode einen vorherrschend realistischen Charakter. Gleichwohl erscheint derselbe, einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht einseitig vorherrschend. Schon die Emsigkeit und Sorgfalt des künstlerischen Strebens, das in solcher Richtung auf die möglichste Vollendung hinausging, das also eine liebevolle Theilnahme von Seiten des schaffenden Künstlers voraussetzte, musste auch auf das Werk selbst übergehen und demselben ein mehr oder weniger sinniges Gepräge geben. Dann war, ob auch der architektonische Sinn bereits beträchtlich abgeschwächt erscheint, doch von demselben noch immer soviel erhalten, dass man dabei zugleich eine stylgemässe Behandlung erstrebte, welche ebenfalls das Kunstwerk mehr oder weniger über die Sphäre trivialer Naturnachahmung erhob; im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich diese Stylistik oft sogar noch in ziemlich herber Weise. Endlich war es natürlich, dass der Realismus der Zeit in einzelnen Erscheinungen auch eine gewisse Opposition hervorrufen musste; und wie wir z. B. in Florenz, während diese Richtung mit Entschiedenheit eintrat, den Fra Giovanni da Fiesole ebenso entschieden an der älteren, mehr spiritualistischen Richtung festhalten sehen, so entwickelt sich auch im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts aus der allgemein vorherrschenden Sinnesweise mehrfach wiederum das Streben nach dem Ausdruck eines zarteren, innerlichen Gemüthslebens.

Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im Allgemeinen eine gewisse Grossheit des Sinnes eigen, welche dem Studium der Antike ihre vorzüglichste Nahrung verdankt. Dies Studium trägt, wie bereits angedeutet, wesentlich dazu bei, jene Neigung zu einer stylgemässen Durchbildung der Form wiederum tiefer zu begründen. Die Unterschiede, welche sich hierin vorfinden, sind zunächst durch

die verschiedenen Schulen und durch die einzelnen Meister bedingt, in denen sich die Thätigkeit der in Rede stehenden Periode vorzugsweise concentrirt. Diese Schulen dürften vornehmlich, nach den Landes-Unterschieden, als die mittelitalienischen, die oberitalienischen und die der südlicheren Gegend, zu unterscheiden sein. Die mittelitalienischen zerfallen in die toskanische (oder eigentlich florentinische) und in die umbrische Schule; jene vertritt ziemlich entschieden die realistische Richtung der Zeit, in dieser (die übrigens nur dem Fache der Malerei angehört) entwickelt sich die mehr innerliche Auffassungsweise. In Oberitalien bilden sich, durch eigenthümliches Gegeneinanderwirken beider Richtungen, wiederum charakteristisch, bedeutsame Schulen aus. In Süd-Italien ist vornehmlich die Schule von Neapel wichtig, die manches Verwandte mit den zarteren Richtungen von Oberitalien hat. — In andrer Beziehung unterscheidet sich die Entwickelung der italienischen Kunst nach den beiden Hauptfächern der Sculptur und der Malerei. In der Sculptur fallen die eben angedeuteten Richtungen minder scharf ins Auge; hier herrscht mehr das allgemeine Gesetz der Form vor, und ebenso zeigt sich hier der mehr umfassende und entschiednere Einfluss der Antike, während in der Malerei eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Strebens bemerklich wird. Wir sondern die folgenden Bemerkungen nach diesen beiden Hauptfächern und beginnen mit der Sculptur, indem diese uns zunächst den Blick über das Allgemeine der Zeitrichtung und über das, was dieselbe vorzugsweise charakterisirt, eröffnet.

A. Sculptur.

§. 1. Die toscanische Schule.

Die bedeutendste Thätigkeit im Fache der Sculptur gehört, wie in der früheren Periode, so auch jetzt Toscana an; hier erscheint zuerst das Streben nach formaler, auf den Gesetzen der Antike gegründeter Durchbildung, und von hier aus, wie es scheint, verbreitet sich dasselbe nach den übrigen Gegenden.

Als einer derjenigen Bildhauer, die in Toscana die neue Kunstrichtung begründet, ist zunächst Jacopo della Quercia (auch Jac. della fonte genannt, aus der Gegend von Siena gebürtig, gest. um 1424) hervorzuheben. Jacopo steht an der Gränzscheide zwischen dem älteren und dem modernen Style der Kunst, aber mit grosser Kraft weiss er dem letzteren Bahn zu brechen. Vorzugsweise ist es nur die äussere Behandlung, was bei ihm noch an die älteren Meister erinnert; in der Anordnung des Gewandes

entwickelt sich bei ihm, auf der älteren Grundlage, ein eigenthümlich grossartiger Schwung; für das frische körperliche Leben zeigt er einen rege erwachten Sinn. Es ist etwas von dem hohen Geiste seines früheren Vorgängers, des Nicola Pisano, in seinen Werken, ohne dass darin jedoch die Einseitigkeit des letzteren bemerklich würde. — Die bedeutendsten Arbeiten des Jacopo della Quercia sieht man in Lucca. Hier rührt, in der Sakristei der Kathedrale, das Grabmonument der Illaria del Caretto von ihm her, das sich durch sinnige Auffassung und bereits entschieden antike Dekoration auszeichnet. Dann, in S. Frediano, zwei Grabsteine (vom J. 1416) und ein Altarwerk mit der Madonna und Heiligen (vom J. 1422), das vornehmlich jene eigenthümliche Grossartigkeit der Anlage, zugleich aber auch eine meisterliche Durchbildung erkennen lässt. — Aehnlich bedeutend sind seine Sculpturen an dem Hauptportal von S. Petronio in Bologna, Begebenheiten des alten Testaments, eine Madonna, Heilige und Propheten darstellend. — In Siena schmückte er (1416—1419) die Umfassung des auf dem Hauptplatze stehenden Brunnens mit den Figuren der Madonna, der Cardinal-Tugenden und mit der Darstellung von Begebenheiten des alten Testaments; die Trefflichkeit dieser Arbeiten erwarb ihm den angeführten Beinamen „della fonte". Ausserdem befinden sich zu Siena, an dem Taufbecken von S. Giovanni, zwei Bronzereliefs von seiner Arbeit, die Geburt und die Predigt des Täufers darstellend, sowie, ebendaselbst, auch einige kleine Statuen. — Am Dome von Florenz wird das Relief über der einen Seitenthür, welches die Himmelfahrt der Maria vorstellt, als sein Werk bezeichnet. Neuerlich hat man ihm dasselbe zwar abgesprochen, doch zeigt es eine so deutliche Verwandtschaft mit seinen Werken, dass es jedenfalls unter seiner Einwirkung entstanden sein muss.

Als Schüler des Jacopo della Quercia gilt ein Künstler, der, von seiner Hauptarbeit, den Namen Niccolo dell' Arca führt. Diese Arbeit betrifft den grösseren Theil derjenigen Sculpturen, welche er (bis 1460) an der Arca, dem Grabmal des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna, dessen ursprüngliche Anlage dem Nicola Pisano zugeschrieben wird, gefertigt hatte. Ausserdem kennt man von ihm noch eine colossale, aus Thon gebrannte und vergoldete Madonna vom J. 1478, die sich an dem heutigen Palazzo pubblico zu Bologna befindet. — Ein andrer Nachahmer des J. della Quercia war Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, aus Siena (geb. um 1424, gest. 1482). Seine Hauptwerke finden sich in seiner Vaterstadt; ein zierliches bronzenes Tabernakel auf dem Hauptaltar des Domes (1465—1472); eine trefflich ausgeführte

Bronzestatue des Erlösers mit dem Kreuze, in der Kirche des Hospitals della Scala (1466), und der Abschluss und die Vollendung des Taufbeckens in S. Giovanni, für welches, ausser J. della Quercia, noch verschiedene andre Künstler Arbeiten geliefert hatten.

Ein zweiter Hauptmeister der toscanischen Sculptur ist Lorenzo Ghiberti von Florenz (1378—1455). Die Arbeiten des Ghiberti, dessen ursprüngliche Bildung der Goldschmiedekunst angehört, bestehen sämmtlich aus Bronzewerken. Noch mehr als Jac. della Quercia bezeichnet er den entschiedenen Uebergang aus der älteren Richtung (aus der des germanischen Styles) in die moderne Kunst. Seine früheren Arbeiten haben, was die Hauptmotive der künstlerischen Anlage anbetrifft, noch wesentlich das Gepräge des germanischen Styles, nur dass sich dabei von vornherein eine grössere Formenfülle und das Streben nach freier Entwickelung und Bewegung bemerken lässt. Auch in seinen späteren Werken wird dies Gepräge nicht völlig verwischt; aber jetzt tritt, als sehr bedeutsam, der Einfluss der Antike hinzu und bringt die anmuthvollste und lauterste Umbildung der ursprünglichen Richtung zu Wege. Doch nicht bloss in der Form an sich, auch in der Composition, und in dieser noch mehr als in jener, äussert sich in seinen späteren Werken das moderne Element: sofern er nemlich im Relief die in dessen innerem Wesen begründeten stylistischen Gesetze verlässt und auf eine vollständig malerische Anordnung und Wirkung hinstrebt. Dies war allerdings ein bedeutender Missgriff, da hiedurch ein Zwitterwesen entstehen musste, das weder nach der einen, noch nach der andern Seite einen beruhigenden Eindruck hervorbringen konnte. Auch hat diese Neuerung für die spätere Zeit mannigfach üble Folgen hinterlassen. Ghiberti aber wusste dem unausbleiblichen Widerspruch der Darstellung mit so viel Geschmack und feinem Sinn zu begegnen, dass derselbe dennoch nicht auf empfindliche Weise wirkt, wusste überhaupt in seinen Werken, zumal in den späteren, einen so hohen Adel, eine so zarte Anmuth zu entfalten, dass er jedenfalls den liebenswürdigsten und anziehendsten Meistern der gesammten modernen Kunst zuzuzählen ist. — Sein frühstes Werk, das man kennt, ist ein Bronzerelief mit der Opferung Isaac's (1401), aufbewahrt im Museum von Florenz (in den Uffizien); er fertigte dasselbe bei Gelegenheit eines künstlerischen Wettstreites (an dem u. a. auch J. della Quercia Theil nahm) und errang den Preis; die Composition hat einfache Klarheit, das Nackte erscheint bereits trefflich durchgebildet. Der Preis des Wettstreites war der, dass ihm eine Arbeit von ungleich grösserer Bedeutung, die Fertigung der Bronzethüren für eins der Seitenportale

des Baptisteriums von Florenz, übertragen ward. Ghiberti führte diese Arbeit von 1402—1424 aus; er befolgte darin, was die äussere Anordnung betrifft, das Vorbild der älteren, von Andrea Pisano gefertigten Bronzethüren des Hauptportales, und auch im Style erscheint er hier diesem Vorbilde, wie bereits angedeutet, noch auf gewisse Weise verwandt; die Reliefs der Thüre enthalten zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments und die Figuren der Evangelisten und von Propheten. — Während dieser Arbeit führte er mehrere grosse Bronzestatuen für die äussere Dekoration der Kirche Orsanmicchele zu Florenz aus: die des Täufers Johannes (1414); die vorzüglich bedeutende des Matthäus (1419—1422), und die des h. Stephanus. Auch gehören in diese Zeit (seit 1417) zwei Reliefs für das Taufbecken in S. Giovanni zu Siena, die Taufe Christi und die Wegführung des Johannes zu Herodes vorstellend. — Unmittelbar nach Vollendung der ebengenannten Thüren erhielt Ghiberti den Auftrag, noch ein andres ähnliches Werk zu fertigen, welches für das Hauptportal des Baptisteriums bestimmt ward, während man die Arbeit des Andrea Pisano an das zweite Seitenportal versetzte. Hier verliess er die alterthümliche Anordnung und den alterthümlichen Styl und zeigte sich in jener Eigenthümlichkeit, die bereits oben näher charakterisirt ist. Diese Thüren enthalten in zehn grossen Feldern Scenen des alten Testaments, und ausserdem in der Umfassung derselben zahlreiche Figuren und Köpfe, sowie höchst anmuthvolle Ornamente. Der Auftrag der Arbeit ward dem Ghiberti bereits im J. 1424; die Hauptreliefs waren im J. 1447 vollendet; die gänzliche Vollendung fällt indess erst ein Jahr nach seinem Tode, in das J. 1456. Es ist bekannt, dass Michelangelo von diesen Thüren sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu bilden.[1] — Gleichzeitig mit diesem späteren grossen Werk, seit 1439, fertigte Ghiberti den Bronzesarkophag des h. Zenobius, im Dome von Florenz; die an ihm enthaltenen Reliefs, Wunder des h. Zenobius darstellend, zeigen denselben Styl und dieselbe Anmuth der Durchbildung. — Noch ist, als ein Werk seiner Hand, der Sarkophag der hh. Protus, Hyacinthus und Nemesius, im Florentiner Museum, zu nennen; dies ist indess nur eine mehr ornamentistische Arbeit.

Dem Ghiberti schliesst sich zunächst ein jüngerer Meister an, der, in verwandter Richtung des künstlerischen Sinnes, ebenfalls sehr ausgezeichnete Werke geliefert hat: Luca della Robbia

[1] Die Darstellungen beider Thüren in dem Werk von *Lasinio, le tre porte dell batisterio di Firenze,* — Die der zweiten gest. von Feodor Iwanowitsch, herausg. von Keller.

(geb. gegen oder um 1400, im J. 1480 noch als lebend genannt). Luca war ein Künstler von vielseitiger Thätigkeit; er lieferte Marmor- und Bronzearbeiten; vorzüglich zahlreich aber sind seine Arbeiten in gebranntem Thon, die er mit einem glasirten Ueberzuge versah. Man nennt ihn als den Erfinder der letztgenannten Technik, welche die Terracotten für ihre Anwendung im Freien vorzüglich geeignet machte; bei den Reliefs (bei denen das also zubereitete Material vorzugsweise in Anwendung kam) pflegte er die Figuren einfach weiss zu färben, doch mit Bezeichnung der Augensterne, den Grund dagegen blau zu halten, wodurch er Beides auf angemessene Weise von einander trennte; sonst wurde zumeist nur bei Nebendingen eine anderweitige Färbung angebracht. — Als das früheste der bekannten Werke des Luca della Robbia sind sechs Marmorreliefs, für die Domorgel (vor dem J. 1438) gearbeitet, jetzt im Museum von Florenz befindlich, zu nennen; sie enthalten die Darstellung von Musikern und Sängern, und zeichnen sich, charakteristisch für die Richtung der Zeit, durch die anziehend naive Naturauffassung, zugleich aber auch durch den Adel des Styles aus. Ihnen schliessen sich zwei ähnliche Tafeln einer halbvollendeten Altarbekleidung, ebenfalls im Museum, mit Vorstellungen aus der Legende des h. Petrus an. — Auf diese folgt ein grosses Bronzewerk, die Thüren der Sakristei des Domes, von 1446 bis nach 1464 gearbeitet. In zehn Feldern enthalten sie die Gestalten der Madonna, des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenlehrer, zu den Seiten eines jeden zwei Engel. Die Figuren haben hier eine Würde und Hoheit, die lebhaft an Ghiberti erinnert und diesen im Einzelnen, in der feierlichen Anordnung der Gewandung, sogar noch übertrifft. — Die von Luca della Robbia gefertigten Terracotten sind fast unzählbar; durchweg ist ihnen eine schlichte Anmuth eigen, die, ob die Arbeit zuweilen auch flüchtiger (und durch den Ueberzug der Glasur zumeist ein wenig stumpf) erscheint, doch überall sehr anziehend wirkt. Zu den früheren Werken dieser Art scheinen zwei grosse Reliefdarstellungen zu gehören, von denen sich das eine, mit der Auferstehung Christi, über der genannten Sakristeithür des Domes, das andre, mit der Himmelfahrt Christi, über der, der letzteren gegenüberstehenden Thür befindet. Viele andre sieht man in andern florentinischen Kirchen; vorzüglich bedeutend ist unter diesen eine Madonna mit Engeln über dem Altar der Sakristei von S. Croce; andre, und zum Theil ähnlich ausgezeichnete, in der Sammlung der Akademie von Florenz.

Die Arbeit der glasirten Terracotten ward übrigens sehr bald ein beliebter Handelsartikel, und es gingen die Werke solcher Art

aus der Werkstatt des Luca della Robbia in alle Welt. Um allen Ansprüchen genügen zu können, hatte er eine zahlreiche Schule, welche besonders aus Gliedern seiner Familie bestand, in dieser Technik herangebildet. In ihnen erhielt sich dieser Kunstzweig und die eigenthümliche Weise seiner Darstellung bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts lebendig, und es ist nicht selten schwierig, die, zwar durch das höhere Kunstvermögen ausgezeichneten Arbeiten des Meisters von denen der Nachfolger zu unterscheiden. Der bedeutendste unter den letzteren war der Neffe des Luca, Andrea della Robbia (geb. um 1435, gest. 1528). Auch von seiner Hand ist eine bedeutende Anzahl von Terracotten erhalten, so in Florenz die artigen Kinderfiguren, welche die Halle vor dem Hospital agli Innocenti schmücken, so Vieles in Arezzo (namentlich in der Kapelle der Madonna des dortigen Domes) u. s. w. Andrea's Werke sind schärfer ausgeführt, als die des Luca, aber minder einfach in der Anlage und minder bedeutend im Ausdruck. Bei andern Künstlern dieser Richtung findet man eine vermehrte Farbenanwendung, die besonders bei ornamentistischen Werken zu mannigfach anmuthiger Darstellung Anlass gegeben hat. — Ausserhalb der Familie der Robbia wurde diese Technik sehr wenig geübt. Hier mag in solchem Betracht nur Giorgio Andreoli genannt werden, der zu Gubbio um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts thätig war. Von ihm ist u. a. ein Altarrelief (1511), im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindlich, zu nennen.

Als Dritter, der neben Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti die Richtung der modernen Kunst begründet hat und der zu solchem Beruf durch eine nicht geringere künstlerische Kraft ausgerüstet war, ist Donato di Betto Bardi (gewöhnlich Donatello genannt (1383—1466) anzuführen. Bei diesem Meister erscheint aber das Verhältniss zwischen alter und neuer Zeit bereits völlig gelöst; von den Elementen jener ist bei ihm nichts mehr zu bemerken, während er das, was die moderne Kunst zunächst als ausschliessliches Eigenthum in Anspruch nimmt, mit voller Energie ins Leben einführt. Seine Richtung geht wesentlich dahin, eine kraft- und lebenvolle Körperlichkeit, und hierin das ganze Gefühl der irdischen Existenz zur Erscheinung zu bringen; er schreitet bei solchem Streben bis zum Ausdrucke der herbsten Leidenschaft vor, unbekümmert, ob hiemit ein edler gestimmtes Gemüth sich einverstanden erklären könne, aber er eröffnet dadurch der Kunst ganz neue Bahnen, welche den Gesichtskreis wesentlich erweitern mussten. Zugleich ist er derjenige Meister, der sich zuerst fast rückhaltlos der Antike hingab, und der durch die Befolgung von

den Gesetzen der letzteren eine wohlthätige Milderung jenes einseitig realistischen Strebens, d. h. eine stylgemässe Fassung für seine Darstellungen, gewann. — Seine Werke sind sehr zahlreich; das Bedeutendste findet sich an den Hauptorten seiner Thätigkeit, zu Florenz und zu Padua. Es möge genügen, hier eine Reihe vorzüglich charakteristischer Beispiele anzuführen; zunächst einige Reliefarbeiten, in denen die, mit der Antike mehr übereinstimmende, stylgemässe Anordnung (im Gegensatz etwa gegen die mehr malerischen Reliefcompositionen Ghiberti's) nicht ungünstig wirkt. Unter diesen gilt als eine von Donatello's frühsten Arbeiten das Relief einer Verkündigung Mariä in S. Croce zu Florenz, welches eben so entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahe zu kommen, erkennen lässt. Dann sind mehrere Marmor-Reliefs, für die Orgel des Domes gearbeitet und gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt, zu nennen; sie stellen eine Reihe tanzender Kinder vor und zeichnen sich durch launige Auffassung des Lebens aus, ohne jedoch die anmuthige Naivetät jener, zu demselben Zwecke gearbeiteten Sculpturen des Luca della Robbia zu erreichen. Aehnlich ein Kindertanz, welcher die Marmorkanzel des Domes von Prato schmückt. In S. Antonio zu Padua sind zwei Altäre, der des Chores und der in der Kapelle des Sacraments, mit Bronzereliefs von Donatello's Hand geschmückt; auch diese enthalten zum Theil Kinderfiguren, singend und musicirend, deren launige, im Einzelnen auch keinesweges ungraziöse Naivetät hier sehr anziehend wirkt. Ausserdem finden sich noch verschiedene andre Arbeiten Donatello's in S. Antonio. So namentlich ein aus Thon gebranntes und vergoldetes Relief über einer Kapellenthür, welches die Grablegung vorstellt und, in den Aeusserungen des Schmerzes, einen Beleg für das heftig Leidenschaftliche seiner Richtung gibt. In ähnlichem Bezuge sind die Bronzereliefs an den Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, zu den spätesten Werken des Meisters gehörig, anzuführen; sie enthalten Scenen aus der Geschichte Christi. — Einige der Statuen, welche Donatello gefertigt, bezeichnen wiederum sein realistisches Streben auf sehr entschiedene Weise. So die, aus Holz geschnitzte Statue der h. Magdalena, im Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, die als die Bewohnerin der Wüste gefasst ist und in den anatomisch genauen Körperformen das Gepräge strenger Ascetik trägt. So mehrere Statuen des Täufers Johannes (eine der Art in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig). Bei andren dagegen erscheint sein Streben in einer grossartigeren Entfaltung. In solchem Bezuge sind zunächst drei grosse, für Orsanmichele in Florenz gefertigte Statuen zu nennen:

die des Petrus, Marcus und Georg, von denen die letztere, in feurig kühner Stellung, das Bild der edelsten männlichen Jugend gewährt. Ebenso drei Statuen am Glockenthurme des Florentiner Domes; höchst ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Zuccone (Kahlkopf), ein Portrait des Giovanni di Barduccio Cherichini, in dem sich das kräftigste Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt. Auch die Bronzestatue der Judith, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, und die des David im dortigen Museum zeichnen sich durch eine ansprechend frische Auffassung des Lebens aus. Derber, aber nicht minder lebenvoll, ist endlich die bronzene Reiterstatue des Gattamelata, vor S. Antonio in Padua.

An Donatello reiht sich eine bedeutende Anzahl von Mitstrebenden und Nachfolgern an; doch wussten diese die von ihm begründete Richtung zum Theil wiederum auf mannigfach eigenthümliche Weise umzubilden.

Vorerst mag hier der Baumeister Filippo Brunelleschi (1375—1444) genannt werden, der sich auch in Bildnerarbeiten versuchte. Er nahm an jenem Wettstreite des J. 1401 für die Bronzethüren des Baptisteriums von Florenz Theil. Das von ihm zu diesem Zwecke gefertigte Relief ist neben dem des L. Ghiberti im Museum von Florenz erhalten; es zeigt, der Richtung des Donatello ähnlich, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike, steht indess gegen den Adel und die Vollendung des Ghiberti beträchtlich zurück. Ausserdem kennt man von ihm ein grosses, in Holz geschnitztes Crucifix, in S. Maria Novella zu Florenz. Er arbeitete dasselbe, um ein ähnliches Crucifix von Donatello (das sich in S. Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch will es scheinen, dass dies Urtheil sich vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die auch hier sichtbar wird, gründe.

Von einem Bruder Donatello's, Simone, sind mancherlei Arbeiten vorhanden, die indess keinen ausgezeichneten Kunstwerth haben. Er arbeitete zum Theil gemeinschaftlich mit dem (schon als Baumeister genannten) Antonio Filarete. Von beiden gemeinschaftlich, obschon zumeist dem letzteren zugeschrieben, rühren u. a. die Bronzethüren an dem Haupteingange der Peterskirche von Rom (etwa zwischen 1439—1447 gefertigt) her; die Reliefs, welche dieselben schmücken, sind jedoch ebenfalls nur von untergeordnetem Werth. — Als ein Hauptschüler des Donatello in Padua gilt Jacopo Vellano. Aber auch dies ist ein Künstler von sehr untergeordnetem Range, wie seine Bronzereliefs im Chore der dortigen Kirche S. Antonio, Scenen des alten Testaments enthaltend (1488),

zur Genüge bezeugen. Ungleich bedeutender ist ein andrer Schüler, Giovanni von Pisa, der ebenfalls in Padua neben Donatello beschäftigt war. Von diesem kennt man nur ein, jedoch sehr beachtenswerthes Werk, ein Relief in gebranntem Thon, die Madonna und verschiedene Heilige vorstellend, in der Kirche der Eremitani zu Padua. —

Andrea Verocchio von Florenz (1432—1488) wird ebenfalls als Schüler des Donatello bezeichnet. Er fasste das durch den letzteren und seine Zeitgenossen eingeleitete Naturstudium mit ungemeiner Gründlichkeit und Tiefe auf, und war durch die weitere Ausbildung desselben von bedeutender Einwirkung auf den Entwickelungsgang der gesammten toscanischen Kunst; doch mangelt seinen Werken insgemein die höhere Poesie der Auffassung. Von seiner Hand rühren verschiedene der für den Altar des Baptisteriums von Florenz gefertigten Silberarbeiten her; sodann mehrere Bronzen: die grosse Gruppe des Thomas und Christus an Orsanmicchele; eine anziehende, obschon etwas trockne Statue des David im Museum von Florenz; ein ungemein reizender geflügelter Knabe mit einem Delphin, auf der Brunnenschale im ersten Hofe des dortigen Palazzo vecchio; und die Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni zu Venedig, vor der dortigen Kirche S. Giovanni e Paolo. Unter seinen seltnen Marmorwerken ist ein Relief im Museum von Florenz, den Tod der Gemahlin des Fr. Tornabuoni vorstellend (von ihrem Grabmale entnommen) hervorzuheben; diese Arbeit ist durch das hastig Leidenschaftliche des Ausdruckes beachtenswerth. — Von Andrea Verocchio wird bemerkt, er habe zuerst den Gebrauch eingeführt, Körpertheile Behufs des Studiums in Gyps abzuformen; dieser Gebrauch habe sodann Anlass gegeben, dass man in solcher Weise sich Bildnisse der Verstorbenen erhalten habe. Auch sei man hievon zu der Fertigung von Wachsbildnissen übergegangen, indem man die aus Wachs gebildeten nackten Körpertheile naturgemäss bemalt, das Uebrige aber aus wirklichen Haaren und Gewandstoffen hergestellt habe. Man arbeitete in dieser Weise ganze Portraitstatuen und stellte dergleichen öffentlich in den Kirchen auf, was als eins der vorzüglichst charakteristischen Zeugnisse für die realistische Richtung der damaligen Kunstinteressen gelten dürfte. Der vorzüglichste Meister in solchen Dingen, der sich zugleich besondrer Unterstützung von Seiten des A. Verrocchio zu erfreuen hatte, war Orsino. Das Berliner Museum bewahrt einige, in ihrer Art treffliche Portraitbüsten jener Zeit (u. a. die des Lorenzo Magnifico), die naturgemäss gefärbt, jedoch nicht bloss im Nackten, sondern auch in Haaren und Gewand aus der Wachsmasse gearbeitet

sind. — Eine verwandte Richtung mit A. Verocchio, doch eine mehr kleinliche Manier zeigt Antonio Pollajuolo (gest. 1498). Ausser einigen Silberarbeiten, welche derselbe ebenfalls für den Altar des Baptisteriums von Florenz fertigte, sind als Hauptwerke dieses Meisters zwei Grabmonumente in der Peterskirche von Rom zu nennen, die der Päpste Sixtus IV. (bezeichnet 1493) und Innocenz VIII.

Unter den übrigen florentinischen Bildhauern, die als Schüler des Donatello genannt werden, ist zunächst Nanni d'Antonio di Banco (gest. 1430) anzuführen. Seine Werke haben übrigens keine sonderliche Verwandtschaft mit seinem angeblichen Meister; sie erscheinen als die Hervorbringungen eines mehr richtigen als fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an Orsanmicchele: der h. Philippus und eine Gruppe von vier, in Einer Nische stehenden Heiligen. — Sodann Michelozzo Michelozzi, der Baumeister, dessen seltne Bildhauerarbeiten weniger Energie als das Streben nach zarterer Anmuth erkennen lassen. So die kleine Statue des Johannes im Museum von Florenz. — Dasselbe Streben, aber aufs Liebenswürdigste durchgebildet und mit einer ansprechend weichen Ausführung vereint, sieht man in den Werken des Antonio Rosselini. Von ihm rühren her: das treffliche Grabmonument des jung verstorbenen Kardinals Jacob von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1466); ein Relief der Geburt Christi im Museum von Florenz, und ebendaselbst eine lebenvolle Büste des Matteo Palmieri (1468); dann mehrere Arbeiten in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel: ein Relief der Geburt Christi, das Grabmonument der Maria von Arragonien, u. A. — Aehnliche Richtung zeigt der Bruder des Antonio, der als Baumeister bereits genannte Bernardo Rosselini (gest. 1490) in mehreren bemerkenswerthen Grabmonumenten, die sich in S. Croce und S. Maria Novella zu Florenz, sowie in S. Domenico zu Pistoja vorfinden. — Auch Desiderio da Settignano gehört derselben Richtung an; in Bezug auf den Liebreiz, den er den Köpfen seiner Figuren, besonders der Frauen und Kinder zu geben weiss, ist er einer der interessantesten unter den Nachfolgern Donatello's. Seine Werke sind übrigens selten, da er jung gestorben ist. Seine Hauptarbeit ist das Grabmal des Carlo Marsuppini (gest. 1453) in S. Croce zu Florenz.

Andre Bildhauer der toscanischen Schule zeigen ebenfalls das Streben, jene durch Donatello begründete leichtere und mehr bewegliche Formenbildung mit der weicheren Anmuth, für welche das Vorbild besonders in Ghiberti's Werken hingestellt war, zu verschmelzen. Dahin gehört zunächst Mino da Fiesole (gest. 1486),

ein Schüler des Desiderio da Settignano, der zuweilen der Grazie seines Meisters nahe steht, zuweilen aber auch als ein mehr handwerksmässiger Nachahmer desselben erscheint. Die Werke dieses Künstlers sind sehr zahlreich. Hier mag es genügen, nur auf einige der bedeutendsten aufmerksam zu machen. Zu diesen gehört besonders eine Reihe von Arbeiten in der Kirche der Badia von Florenz: das Grabmonument des Hugo von Andeburg (1481), ein Altar mit einer Madonna zwischen zwei Heiligen, eine Madonna über der Hauptthüre der Kirche, u. A. Dann einige Tabernakel in S. Croce und S. Ambrogio zu Florenz; mehrere Arbeiten im Dome von Fiesole, namentlich das Grabmonument des Lionardo Salutati (1466); eine Marmorkanzel in der Dekanei von Prato, u. s. w. — Dem Mino schliessen sich noch andre fiesolanische Bildhauer von Bedeutung an, wie besonders der, etwas jüngere Andrea Ferucci, von dem man u. a. ebenfalls in Fiesole mehrere Arbeiten sieht. — Bedeutender als beide ist aber Benedetto da Majano (1444—1498), als dessen Hauptwerke das Grabmal des Filippo Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz, die reichgeschmückte Marmorkanzel (mit Reliefs aus der Geschichte des h. Franciscus) in S. Croce, und das in Thon gebrannte Madonnenbild an dem Tabernakel der Madonna dell' Ulivo unfern von Prato (1480) anzuführen sein dürfte. — In sehr eigenthümlicher Zartheit und Anmuth erscheinen ferner die zahlreichen Sculpturen des Florentiners Agostino di Guccio, mit welchen derselbe das von ihm erbaute Oratorium von S. Bernardino zu Perugia (1462) geschmückt hat.[1] — Endlich gehört hieher noch, als ein Künstler von mittlerer Bedeutung, Matteo Civitali von Lucca (1435—1501), dessen Hauptwerke sich in Lucca, namentlich in dem dortigen Dome, vorfinden.

§. 2. Die Schulen von Oberitalien und von Neapel.

In Oberitalien scheint sich die moderne Richtung der Sculptur später und, wie bereits bemerkt, nicht ohne Einfluss von Seiten der toscanischen Sculptur entwickelt zu haben. Die Schritte der Entwickelung darzustellen, ist hier jedoch ungleich schwerer als in Toscana, denn, wenn es auch nicht an Künstlernamen fehlt, so ist doch deren Bezug auf die vorhandenen Werke nur selten

[1] Die Sculpturen bestehen aus Marmor, die Reliefs haben jedoch einen blauen Grund. Wohl nur dieser letztere Umstand hat früher die Veranlassung gegeben, dass man den Agostino für ein Glied der Familie der Robbia hielt, obschon der Styl seiner Arbeiten von dem der letzteren durchaus verschieden ist. Der vollständige Name des Künstlers ist neuerlich durch Gaye (*Carteggio, II, p. 465 etc.*) bekannt gemacht.

nachzuweisen; absehen zu vermuthen steht, dass eine sorglichere kunsthistorische Forschung, als bis jetzt in diesem Punkte angewandt ist, noch manches erfreuliche Licht verbreiten dürfte.

In Venedig begegnen uns, in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, verschiedene Namen rühmlich erwähnter Bildhauer. Von den Werken des sogenannten Pyrgoteles, des Antonio und Lorenzo Bregno, des Emilio Ariu u. A. m. ist hier indess noch nichts bekannt geworden. Dagegen sind als Arbeiten des Veronesers Antonio Rizzo die Statuen von Adam und Eva zu nennen, welche im Hofe des Dogenpalastes, in der Nähe der Gigantentreppe, aufgestellt sind und an den Styl eines Antonio Pollajuolo erinnern. So auch, als dem Antonio Dentone angehörig, die Gruppe des Vittore Capello, knieend vor der h. Helena, ein Werk von eigenthümlicher und beinah schöner Naivetät, welches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo befindet. Die wichtigeren unter den Sculpturen der Familie der Lombardi tragen das ausgebildete Gepräge des sechszehnten Jahrhunderts und werden somit erst später erwähnt werden. — Für andre, und zum Theil sehr ausgezeichnete Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts fehlen umgekehrt die Namen der Verfertiger. Zu diesen gehören u. a. drei kleine vorzügliche Bronzereliefs, welche früher einen Altar in der Kirche della Carità schmückten und gegenwärtig in der Akademie von Venedig aufbewahrt werden; sie stellen die Apostel am Grabe der h. Jungfrau, die Himmelfahrt und die Krönung der letzteren dar und erinnern, in der einfachen und hohen Würde der Gestalten auf gewisse Weise an Lorenzo Ghiberti, zeigen aber auch zugleich eine freiere Ausbildung, in noch mehr antikem Sinne. — Nicht minder bedeutend, ebenso zart empfunden, wie würdig und lebenvoll durchgebildet, ist ein Relief über einer Seitenthür von S. Maria de' Frari; es stellt eine Madonna mit zwei Engeln dar. Von derselben Hand, die dieses Werk gefertigt, scheinen auch die trefflichen Brustbilder der Evangelisten in S. Francesco della Vigna (Kapelle Giustiniani) herzurühren; hier finden sich zugleich zahlreiche und ebenfalls nicht werthlose Sculpturen von etwas mehr alterthümlichen Meistern. U. s. w. — Von den ausgezeichneten venetianischen und lombardischen Medaillenarbeitern des fünfzehnten Jahrhunderts wird im Folgenden die Rede sein.

In der Lombardei sehen wir gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine zahlreiche Bildhauerschule beschäftigt, die Karthause bei Pavia, und vornehmlich die Façade derselben, mit mannigfachem plastischem Schmucke zu versehen.[1] Alle Einzeltheile

[1] Vgl. Fr. Durelli, *la Certosa di Pavia*.

dieser Façade, alle Flächen, Streifen und Nischen sind überreich mit Bildwerken geschmückt; auf ähnliche Weise auch verschiedene Monumente, die sich im Inneren der Kirche befinden. Vieles von diesen Arbeiten reicht freilich in das sechszehnte Jahrhundert, zum Theil bis in dessen spätere Zeit hinüber. Diejenigen Sculpturen, die noch das Gepräge des fünfzehnten Jahrhunderts tragen, zeichnen sich durch eine eigenthümliche Zartheit und Grazie, durch eine sinnvolle Anmuth aus, ganz in ähnlicher Weise, wie dies in den gleichzeitigen Werken der lombardischen Malerei der Fall ist. Es wird eine bedeutende Anzahl von Bildhauern, die zur Fertigung dieser Werke beigetragen, namhaft gemacht; doch hat man auch hier noch nicht genau gesondert, was den verschiedenen Händen zukommt. Von einigen der dabei genannten Meister sind auch anderweitig Werke bekannt. Zu diesen gehören, für die in Rede stehende Epoche, Antonio Amadeo, von dem das Monument des Bartolommeo Colleoni im Dome von Bergamo herrührt; und Andrea Fusina, von dem das einfach edle Grabmal des Daniel Birago in der Kirche della Passione zu Mailand (1495) gefertigt ist. — Ein andrer, etwas älterer Bildhauer aus der Lombardei ist Guido Mazzoni, genannt Mandanino, von Modena (um 1450 blühend). Von ihm findet sich in Neapel, im Chor der Kirche Monte Oliveto, ein eigenthümliches Werk, eine Gruppe der Grablegung, aus acht in Thon gebrannten Statuen bestehend; es sind tüchtig charaktervolle, doch etwas handwerksmässig gearbeitete Figuren. —

In Neapel ist (ausser dem ebengenannten) zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, der Bildhauer Andrea Ciccione zu bemerken. Von diesem sind mehrere Grabmäler in der Kirche S. Giovanni a Carbonara gefertigt, als deren bedeutendstes das des Königs Ladislaus (gest. 1414) erscheint; mit noch alterthümlichem (germanisirendem) Geschmack verbindet sich hier bereits eine freiere und grossartige Fülle der Formen. — Weniger bedeutend sind dessen Zeitgenossen Antonio Bamboccio und der jüngere Guglielmo Monaco; von letzterem rühren die mit Reliefs geschmückten Bronzethüren der Triumphpforte im Castel Nuovo her. — Als vortrefflicher Künstler, durch Reinheit und jungfräulichen Adel der Formen ausgezeichnet und hierin den gleichzeitigen neapolitanischen Malern verwandt, erscheint dagegen Angelo Aniello Fiore (gest. gegen 1500). Von seiner Hand finden sich mehrere Werke in S. Domenico maggiore, namentlich verschiedene Grabmonumente aus der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts.

§. 3. Die Medailleure.

Als eine eigenthümliche Gattung der Sculptur, die in der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint, sind die in Erz gegossenen Medaillen [1] zu nennen. Auch sie verdanken ihren Ursprung dem erneuten Eingehen auf die Werke der Antike, indem die anziehenden Bilder, welche man auf den Münzen des classischen Alterthums vorfand, zur Beschaffung ähnlicher Arbeiten anreizen mussten. Doch wandte man die künstlerische Ausbildung zunächst nicht den eigentlichen, für die Bedürfnisse des Verkehres bestimmten Münzen zu, (die im Mittelalter ohne alle künstlerische Bedeutung gewesen waren, und die auch in der modernen Zeit zumeist nur ausnahmsweise auf eine solche Bedeutung Anspruch haben); vielmehr ging man jetzt darauf aus, die Medaillen als selbständige Kunstwerke, ausschliesslich als Schau- oder Gedächtnissmünzen, zu behandeln, wobei schon ihre insgemein grössere Dimension und ihre gesammte äussere Beschaffenheit den Gedanken an Geldverkehr ausschliessen mussten. Auf der Vorderseite dieser Medaillen sieht man in der Regel den Kopf oder das Brustbild einer ausgezeichneten Person, zu deren Gedächtniss sie gearbeitet war; auf der Rückseite mannigfach verschiedene Darstellungen oder Embleme, die sich auf jene beziehen. Ohne die Feinheit der späteren geprägten Medaillen zu besitzen, zeichnen sich die Werke dieser Zeit doch sehr häufig durch die geistreich lebendige Auffassung und durch die ansprechend naive Befolgung antiker Vorbilder, die oft auf den Darstellungen der Rückseite vorkommen, aus.

Verschiedene der im Vorigen genannten Bildhauer werden, mit mehr oder weniger Sicherheit, auch als die Verfertiger von Madaillen genannt. So Donatello und mehrere unter seinen Schülern, wie Michelozzo, Vellano, Bertoldo; dem Ant. Pollajuolo schreibt man mit grosser Bestimmtheit eine Reihe solcher Arbeiten zu. Doch gehören diese Werke nicht zu den bedeutendsten und namentlich nicht zu den frühsten, die man kennt. — Bei weitem die wichtigsten und ausgezeichnetsten Medailleure des fünfzehnten Jahrhunderts gehören dem venetianischen Staate und der Lombardei an. Unter ihnen ist zunächst, als der eigentliche Begründer dieser Kunstgattung, der Veroneser Vittore Pisano oder Pisanello zu nennen. Des Vittore ist bereits früher (S. 618) als eines Malers gedacht worden, dessen Gemälde noch entschieden das Gepräge des germanischen Styles tragen; in der späteren Zeit

[1] Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschn. 1.

seines Lebens scheint er sich ausschliesslich der Medaillenarbeit hingegeben zu haben, die Werke dieser Art folgen aber ebenso entschieden der modernen Kunstrichtung. Sie fallen in die Jahre von 1429—1449; die Bildnissköpfe, die sie enthalten, sind mit grösster Feinheit und Bestimmtheit individualisirt; die Thierdarstellungen, die häufig auf den Rückseiten vorkommen, erscheinen ungemein lebenvoll und mannigfaltig, oft in kühner Verkürzung. Schüler oder Nachfolger des Vittore im Fache der Medaillen war der Veroneser Matteo Pasti, auch dieser in den Bildnissen sehr ausgezeichnet. — Dann mögen, als treffliche Meister dieses Faches, die um die Mitte und nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, genannt werden: Antonio Marescotto zu Ferrara, sonst auch als Verfertiger von grösseren Bronzewerken genannt; Giovanni Boldu und Gentile Bellini, Beides Maler zu Venedig; Giov. Francesco Enzola von Parma, durch die entschiedene Aufnahme antiker Motive ausgezeichnet; Sperandio von Mantua, gegen den Schluss des Jahrhunderts blühend und in ähnlicher Richtung, sowie durch eigne poetische Kraft vorzüglich bedeutend. — Endlich einige Künstler, deren Werke in das sechszehnte Jahrhundert hinüberreichen und die sich der geläuterten Entfaltung dieser Zeit bereits annähern: Vittore Camelio zu Venedig (von dem bemerkt wird, dass er zuerst, behufs des Prägens, Medaillen in Stahl geschnitten habe); die Veroneser Giulio della Torre und Gio. Maria Pomedello; und so auch der berühmte Maler Francesco Francia von Bologna (ursprünglich ein Goldarbeiter).

Den ebengenannten reihen sich noch eine beträchtliche Folge von Künstlernamen, sowie mannigfache, zum Theil ausgezeichnete Werke unbekannter Meister an. Es mag hier indess an dieser flüchtigen Uebersicht eines, in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit sehr interessanten Kunstzweiges genügen.

B. Malerei.

§. 1. Die toscanische Schule.

In der italienischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts scheiden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, die verschiedenen Richtungen des Zeitgeistes schärfer als in der Sculptur. Wir wenden uns auch hier zunächst der Schule von Toscana, deren Mittelpunkt Florenz ist, zu.

Die toscanische Malerei der in Rede stehenden Periode wird nicht in gleichem Maasse, wie die dortige Sculptur, durch den Einfluss der Antike bedingt. Als das vorzüglichst charakteristische

Element ihrer eigenthümlichen Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens (nach den Gesetzen, welche der Erscheinung, als solcher, zu Grunde liegen), hervorzuheben. Diese Richtung äussert sich aber insgemein mit einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag; und hiemit stimmt es überein, dass wesentlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet wird, während die Umgebungen des Lebens, in wie reichem Maasse man sie nunmehr auch in die Bilder einführt, fast überall nur mehr andeutungsweise, denn als wirkungsreich im malerischen Sinne behandelt werden. Die toscanische Malerei dieser Zeit (mit Ausnahme derjenigen Leistungen, welche noch einer alterthümlichen Richtung folgen), hat vorherrschend einen Portrait-artigen Charakter; die Gestalten, welche sie vorführt, sind häufig unmittelbar aus dem Leben genommen, nicht selten als wirkliche Portraitfiguren, mit dem ganzen Apparat ihrer alltäglichen Erscheinung; wo es nicht auf die bestimmten Heiligen eines Altares, sondern auf die Darstellung einer dramatisch bewegten, ob auch den religiösen Interessen angehörigen Handlung ankommt, geht man sogar so weit, dass man dieselbe naiv mit einem, oft bedeutenden Zuschauerpersonal solcher Art umgiebt. Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewusstsein des eignen Werthes, dem wir unsre innigste Anerkennung, unsre Bewunderung nicht versagen können. — Unmittelbare Nachahmung antiker Formenweise zeigt sich bei der toscanischen Malerei dieser Zeit nur vereinzelt, nur hie und da bei gewissen Gestalten, welche dazu vorzugsweise einzuladen schienen, (z. B. bei den, häufig nach dem Vorbilde der Viktorien gebildeten Engeln).

Den Uebergang aus der Richtung des germanischen Styles in die moderne Zeit bezeichnen zunächst: Paolo Uccello, der Begründer der Linear-Perspektive, welche als eins der wichtigsten Elemente für naturalistische Auffassung zu betrachten ist; von ihm haben sich u. a. einige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. Maria Novella zu Florenz erhalten; und Masolino da Panicale, von dem man zwei Wandgemälde in S. Maria del Carmine zu Florenz sieht (Kap. Brancacci, — Predigt Petri und Heilung von Kranken durch Petrus). Die Blüthe beider gehört dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Als Masolino's Schüler gilt Masaccio (1402—1443), der eigentliche Gründer der modernen Richtung für die italienische Malerei. Ein ihm zugeschriebener Cyclus von (sehr übermalten) Wandgemälden in der Kirche S. Clemente zu Rom lässt noch einen Künstler erkennen, der ebenso wie die vorgenannten, im Uebergange zwischen beiden Richtungen der Kunst begriffen ist. Ungleich wichtiger, als diese zweifelhaften Werke, sind seine Wandgemälde in der eben angeführten Kap. Brancacci in der K. del Carmine zu Florenz.[1] Diese beziehen sich, wie die seines Vorgängers, vorzugsweise auf die Geschichte des Apostels Petrus; von ihm rühren die Malereien an der linken Seitenwand (nur an dem untern Hauptbilde, der Erweckung eines Königssohnes, ist der mittlere Theil später durch Filippino Lippi hinzugefügt), und die an der Altarwand (mit Ausnahme des einen Bildes von Masolino) her. Gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, — wie in den Gemälden der Vertreibung aus dem Paradiese und der Taufe Petri, — das Streben nach voller malerischer Rundung, eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde, sind als die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwickelung des Künstlers wahrnimmt, zu nennen. Sie bezeichnen aufs Entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit.

Ob Masaccio Schüler gebildet, weiss man nicht; die Werke aber, die er in der Kapelle Brancacci ausgeführt, waren von mannigfach bedeutendem Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen und auf die späteren Künstler. Zu jenen gehört zunächst Fra Filippo Lippi (1412—1469). Filippo giebt sich vollständig und unbedingt den Erscheinungen des Lebens hin; mit einer eigenthümlichen Freudigkeit, mit kühner, oft sogar verwegener Laune greift er in den bunten Wechsel desselben hinein und hält die Gestalten, die dem Blick seines Auges vorüberzogen, in seinen Bildern fest. Hier tritt uns die realistische Richtung der Zeit fast unverhüllt entgegen, und zwischen der Heiligkeit der Gegenstände und der Unheiligkeit der Darstellung waltet in diesen Bildern oft ein ziemlich bemerklicher Widerspruch; aber die Frische des Talentes, die Berührigkeit der Phantasie, ein anmuthig weicher Sinn, besonders aber eine gewisse Kindlichkeit der Auffassung bei aller Lust, sind wohl geeignet, mit solcher Behandlungsweise zu versöhnen, — häufig wenigstens. Denn nicht selten mangelt doch eben diese Kindlichkeit, und statt ihrer tritt ein Zug von Gemeinheit empfindlich störend hinein; so ist auch die technische Ausführung mehrfach

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

ziemlich flüchtig. Als Hauptwerke von Filippo's Hand sind anzuführen: die Fresken im Chore des Domes von Prato, Geschichten des Täufers und des h. Stephan; die im Chore des Domes von Spoleto, mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria; und eine Reihe grösserer und kleinerer Altartafeln, an denen besonders die Akademie von Florenz, auch die Gallerie des Berliner Museums, reich sind. — Schüler des Fra Filippo Lippi waren Fra Diamante und Pesellino (eigentlich Francesco di Pesello), diese beiden von geringerer Bedeutung. Sodann Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filipepi, 1437—1515); auch er, wie sein Meister, durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Phantasie ausgezeichnet, doch nur in den Werken seiner früheren, besseren Zeit, während seine späteren Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde, Moses der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Gallerieen, namentlich in denen von Florenz. Einzelne Tafeln seiner Hand, auf denen er Gestalten der antiken Mythe, namentlich die Gestalt der Venus, dargestellt hat, sind von eigen phantastischem Reiz. — Des Sandro Schüler war Filippino Lippi, der Sohn des Fra Filippo (1460—1505). Die Richtung seiner Vorgänger vererbte sich auch auf ihn, doch unterscheidet er sich in einzelnen Fällen durch das Streben nach höherer Würde, das er mit Glück durchführt, in andern durch eine ernste, fast rührende Anmuth im Ausdruck seiner weiblichen Köpfe. Sein vorzüglichstes Werk sind die Fresken, die er, zur Beendung des früher Begonnenen, in der Kapelle Brancacci (K. del Carmine) zu Florenz, neben den Arbeiten des Masolino und Masaccio, ausführte; minder bedeutend, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth, andre Fresken in S. M. Novella zu Florenz und S. M. sopra Minerva in Rom. Tafelbilder seiner Hand, von verschiedenem Werth, sieht man an mehreren Orten.

Zwei bemerkenswerthe Meister dieser Periode gelten, was ihre frühere Bildung betrifft, als Schüler des Fra Giovanni da Fiesole, und sie haben beide, obgleich sie sich nachmals von dessen Richtung ab- und der des Masaccio zuwandten, doch eine eigenthümliche Zartheit beibehalten, die ziemlich bestimmt auf ihre ursprüngliche Schule zurückdeutet. Die Blüthe beider fällt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der eine von ihnen ist Cosimo Roselli. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist ein Wandgemälde in S. Ambrogio zu Florenz (1456), die Uebertragung eines wunderthätigen Kelches

aus der Kirche nach dem bischöflichen Palaste von Florenz, mit einer Menge zuschauenden Volkes, darstellend. Einige seiner Tafeln reihen sich dem Werthe dieses Gemäldes an, namentlich eine Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Seine späteren Werke, wie die von ihm gemalten Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, sind weniger interessant. — Der zweite Meister ist Benozzo Gozzoli, einer der liebenswürdigsten und interessantesten des gesammten fünfzehnten Jahrhunderts. Die früheren Werke dieses Künstlers, unter denen namentlich die Fresken in den Kirchen von Montefalco, unfern von Fuligno, (um 1450) anzuführen sind, lassen noch ziemlich entschieden den Schüler des Fiesole erkennen. Eigenthümlicher zeigt er sich in den zu S. Gimignano, unfern von Volterra, ausgeführten Fresken; hier sind namentlich die im Chore von S. Agostino (1465), mit Geschichten des h. Augustinus und mit einer Menge von Bildnissfiguren, welche die jedesmalige Handlung umgeben, ausgezeichnet. Noch bedeutender sind seine Arbeiten in der Kapelle des Palastes Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz; die (nicht mehr vorhandene) Altartafel dieser Kapelle stellte die Anbetung der Könige dar, auf den Seitenwänden sieht man den Zug der zur Verehrung herannahenden Könige, ein höchst figurenreiches, von heiterem Leben durchdrungenes Werk. Vor Allem bedeutend aber ist der colossale Cyclus seiner Wandgemälde, welche fast die ganze Nordwand des Campo Santo von Pisa erfüllen und die Geschichte des alten Testaments von Noah bis David enthalten, (gemalt 1469—1485).[1] In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen; den handelnden Personen schliessen sich andre, theils mit näherem Antheil an der Handlung, theils als Chöre von Zuschauenden an; je nach dem Gegenstande des Bildes bauen sich in demselben reiche und mannigfaltige Architekturen auf, oder es wird der Blick in den bunten Wechsel der Landschaft hinausgeführt, und Beides, Baulichkeiten wie Landschaft, erscheinen wiederum durch menschliche Gruppen oder durch spielende Thiere belebt. Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangensten Heiterkeit, sowie das einer eigenthümlich anziehenden zarten und keuschen Grazie.

Auf die bildliche Darstellung der Umgebungen des Lebens, wie solche bei Benozzo Gozzoli hervortrat, scheint die flandrische Malerei (von der später) nicht ohne Einwirkung gewesen zu sein; wir wissen wenigstens, dass zu jener Zeit flandrische Bilder in Italien mehrfach vorhanden und geschätzt waren; doch ist die Auffassung und Behandlung bei Benozzo selbst gleichwohl eine wesentlich verschiedene. In andern Fällen aber sieht man auch

[1] Lasinio, *Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

ein bestimmteres Eingehen auf die flandrische Richtung, so z. B. bei Alessio Baldovinetti (um 1450 blühend). Von ihm rührt ein Wandgemälde, welches im Einzelnen eine solche Neigung erkennen lässt, im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz her. — Auch bei Alessio's grossem Schüler Domenico Ghirlandajo (1451—1495, Sohn des Tommaso di Currado di Dafo Bigordi) zeigen sich ähnliche Bestrebungen, wie namentlich bei seinem Freskobilde des h. Hieronymus in der K. Ognissanti zu Florenz (1480), in welchem die Nebendinge mit völlig niederländischer Sorgfalt gemalt sind. Dergleichen kehrt auch anderweitig bei Ghirlandajo wieder und scheint überhaupt auf seine künstlerische Entwickelung von Einfluss gewesen zu sein. Dennoch aber verleitet ihn ein solches Streben nicht, aus der eigenthümlichen Richtung der florentinischen Schule hinauszutreten; im Gegentheil ergreift er dieselbe mit noch stärkerer, noch mehr zusammengehaltener Kraft; er führt das, was durch Masaccio eingeleitet war, zur gediegenen Vollendung hinaus und erscheint somit wiederum als einer der bedeutendsten Meister der Schule. Zu seinen früheren Werken gehören, ausser den ebengenannten: ein grosses Abendmahl im Refectorium von Ognissanti, und die Berufung der h. h. Petrus und Andreas zum Apostelamt in der sixtinischen Kapelle zu Rom, beide schon durch die charaktervoll lebendige Auffassung ausgezeichnet. Ungleich bedeutender aber sind zwei Cyklen von Wandgemälden in Florenz: die in der Kirche S. Trinità, Kapelle Sassetti, aus dem Leben des h. Franciscus (1485, zum Theil jedoch von Schülern gemalt), und die im Chore von S. M. Novella aus dem Leben der Maria und des Täufers Johannes (1490).[1] In diesen Werken, namentlich in den letzteren, gewinnt jenes Princip, die Handlung durch, dem Leben entnommene Bildnissfiguren zu umgeben, eine eigenthümlich wirkungsreiche rhythmische Gestaltung; durchweg tragen diese Gestalten das Gepräge einer edlen, besonnenen Männlichkeit. In seinen Tafelbildern, dergleichen sich u. a. in den florentinischen Gallerieen, auch in den dortigen Kirchen vorfinden, konnte sich seine Eigenthümlichkeit nicht immer auf gleich bedeutsame Weise entwickeln; doch sind auch unter ihnen einzelne höchst werthvolle Beispiele erhalten. — Schüler und Gehülfen des Dom. Ghirlandajo waren seine Brüder Davide und Benedetto, Francesco Granacci, sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; die Bilder des letzteren haben den Zug eines zarteren Gefühles, welches an die umbrische Schule erinnert. Von Domenico's Hauptschüler Michelangelo kann erst später die Rede sein.

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

An Dom. Ghirlandajo schliessen sich ausserdem einige sehr gerühmte Miniaturmaler der florentinischen Schule an; namentlich Attarante, von dem die Malereien eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missales (1485, in der k. Bibliothek zu Brüssel) herrühren, und Gherardo, dem man u. a. ein Missale in der Laurenzianischen Bibliothek zu Florenz (1494) zuschreibt. Von dem, etwas älteren Miniaturmaler Don Bernardo ist Nichts bekannt.

Bei einigen Malern der toscanischen Schule zeigt sich eine nähere Einwirkung der gleichzeitigen Sculptur, vornehmlich in einer schärferen, der Plastik verwandten Durchbildung des Nackten. Zu diesen gehört zunächst Andrea del Castagno, (um 1450), dieser jedoch ein manieristisch düstrer, wenig erfreulicher Künstler. Dann vornehmlich die beiden Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajuolo, die ihre Erfolge im Fache der Sculptur auch auf die Malerei anzuwenden strebten. Das bedeutendste Gemälde des letzteren ist ein Martyrium des h. Sebastian in der Kapelle des Vorhofes von S. Annunziata zu Florenz; das Hauptbild des Verocchio eine Taufe Christi in der dortigen Akademie. — Ein vorzüglicher Schüler des Verocchio im Fache der Malerei ist Lorenzo di Credi (1443–1531). In seinen früheren Bildern erscheint er der Weise des Meisters ziemlich nahe stehend, in späteren aber entwickelt sich ein ansprechend zartes, gemüthvolles Element, nicht ganz ohne Einfluss seines grösseren und freieren Mitschülers Leonardo da Vinci (von dem später). Hauptbilder von Lorenzo in den florentinischen Gallerieen.

An dieser Stelle ist ferner einzureihen Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro. Er blühte um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und scheint sich vornehmlich in Florenz, nach Masaccio gebildet zu haben; als Meister der Perspektive ist er besonders in der Darstellung schwieriger Verkürzungen, zugleich aber überhaupt durch eine kräftig lebenvolle Auffassung ausgezeichnet. Seine Hauptwerke sieht man in Città di Borgo S. Sepolcro; vorzüglich bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Auferstehung Christi im jetzigen Magazin des Monte di Pietà, und eine Altartafel (Madonna als Mutter der Gnaden u. A.) im Oratorium des Hospitals. Andre ausgezeichnete Fresken im Chore von S. Francesco zu Arezzo, u. s. w. — Bedeutender war der Schüler des Piero, Luca Signorelli von Cortona (1440—1521). Luca nahm die Richtung seines Meisters mit Energie auf und wandte sie mit grossem Glück auf die eben berührte durchgebildete Darstellung des Nackten an; dabei waltet in seinen Werken der Schwung einer eigenthümlich edeln und hohen Begeisterung, der ihnen eine

höchst ergreifende Wirkung auf den Sinn des Beschauers sichert. In solcher Weise sind schon die Hauptarbeiten seiner früheren Zeit, die von ihm gemalten Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom (Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses), behandelt. Seine volle Kraft und Meisterschaft aber entfaltet er in den grossen Wandgemälden im Dome von Orvieto, in denen er das Ende der Welt (die Geschichte des Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies) darstellte.[1] Verschiedene andre Bilder seiner Hand sieht man in Cortona, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl im Chore des Domes. Zu seinen spätesten Arbeiten gehören neun Fresken aus dem Leben des h. Benedict, im Klosterhofe von Monte Uliveto maggiore, bei Buonconvento.

Noch sind schliesslich ein paar eigenthümliche Künstler der toscanischen Schule, dem Schlusse der in Rede stehenden Periode angehörig, zu erwähnen: Pier di Cosimo (1441—1521), Schüler des Cosimo Rosselli, auch er auf die Durchbildung des Nackten gerichtet und zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung ausgezeichnet, doch ohne edleren Schönheitssinn. — Sodann Raffaellin del Garbo (1476—1524), Schüler des Filippino Lippi, gleich Bastiano Mainardi und Lorenzo di Credi durch eine gemüthvoll weiche Auffassungsgabe ausgezeichnet, die in seiner früheren Zeit Werke von hoher Anmuth entstehen liess (Werke der Art im Berliner Museum); während er später der freieren Richtung des sechszehnten Jahrhunderts, doch ohne Glück, sich anzuschliessen bemüht war. —

Die Schule von Umbrien, welche der toscanischen im mittleren Italien zur Seite steht, entwickelt sich unter verschiedenartigen Einflüssen, bei denen auch die der oberitalienischen Schulen in Betracht kommen. Wir wenden uns somit vorerst den letzteren zu.

§. 2. Die oberitalienischen Schulen.

Die oberitalienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt eine sehr eigenthümliche Entwickelung. Es scheint, dass hier ursprünglich — wie dies auch die Andeutungen verrathen, die uns über die dortigen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts vorliegen, — eine Richtung auf weichere Auffassung und Behandlung vorherrschend war. Nunmehr tritt jedoch eine völlig entgegengesetzte Richtung ein, und zwar eine solche, die von dem Studium der antiken Sculptur ausgeht und mit grösster Strenge an diesem Vorbilde festzuhalten strebt. In der späteren Zeit des Jahrhunderts

[1] Umrisse bei *della Valle, storia del duomo d'Orvieto*.

aber taucht jene ursprüngliche Richtung, obschon geläutert und umgebildet durch die ebengenannten Bestrebungen, wiederum empor und gestaltet sich, je nach den verschiedenen Landestheilen oder nach den Eigenthümlichkeiten der Künstler, in verschiedener Weise, theils zart gemüthvoll, theils in weicher Sinnlichkeit, theils in einem heiter anmuthigen Spiele.

Der Einfluss der Antike zeigt sich vorzüglich wirksam in Padua; es bildet sich hier eine eigenthümliche Schule, deren Thätigkeit dahin gerichtet ist, die aus dem Studium der Antike entnommenen Grundsätze für die Bedürfnisse der Malerei zu verarbeiten. Ohne Zweifel gaben der Aufenthalt des Donatello in Padua und die Sculpturen, welche er daselbst hinterliess, für diese Richtung einen sehr wesentlichen Anstoss; dass sie gerade hier, und nicht in Florenz, in so ausschliesslicher Weise befolgt ward, scheint seinen Grund darin zu haben, dass Padua, der Hauptsitz der gelehrten Forschung für jene Zeit, auch ein gelehrteres Kunststudium erfolgreich begünstigen musste. Als Gründer der Schule wird Francesco Squarcione (1394—1474) genannt, und von ihm erzählt, dass er eine bedeutende Sammlung von Denkmälern antiker Sculptur, behufs des künstlerischen Unterrichtes, angelegt habe. Sein Hauptverdienst scheint in diesem Unterricht bestanden zu haben; die wenigen Bilder, die man von ihm kennt, (so eine Madonna vom J. 1442 in der Gall. Manfrin zu Venedig) sind nicht sonderlich bedeutend.

Der vorzüglichste Meister, der aus der Schule des Fr. Squarcione hervorgegangen, einer der edelsten und grossartigsten Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, ist Andrea Mantegna (1431—1506), aus Padua, später zu Mantua thätig. Seine früheren Bilder haben freilich noch etwas Mühsames, Strenges und Herbes; sie erscheinen, dem einseitig plastischen Studium gemäss, noch mehr wie mit dem Meissel als mit dem Pinsel gefertigt; die Farbe ist trocken und unerfreulich; das Streben nach scharfer Ausprägung des Charakters führte ihn, wie Donatello, noch über die Grenze des Schönen und Edeln hinaus. Als eins der bedeutendsten Werke solcher Art ist u. a. ein Gemälde der Kreuzigung im Pariser Museum anzuführen. Später jedoch mildern sich diese Schroffheiten in sehr erfreulicher Weise; eine geläuterte Zeichnung und ein hoher würdiger Styl in der Composition, Beides hier als Erfolge der antiken Studien, eine zartere Färbung und Modellirung, die schönste Vereinigung von Würde und Milde in den Charakteren, geben diesen Werken einen hohen Reiz. Im Allgemeinen lassen sich seine Gemälde in solche, deren Gegenstände unmittelbar der Antike entnommen sind, und in

solche, welche dem Bereich der christlichen Anschauung angehören, unterscheiden. Als das umfassendste Werk von jenen ist eine Reihenfolge von neun grossen, mit Wasserfarbe auf Leinwand gemalten Bildern zu nennen, welche den Triumphzug Cäsars darstellen und sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England befinden; in ihnen verbindet sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums ungemein glücklich mit naiver Auffassung des Lebens. Noch manche kleinere Bilder gehören dieser Richtung an; vorzüglich bedeutend, aufs Zarteste und Anmuthvollste durchgebildet, ist eine Darstellung des Parnasses im Pariser Museum. Unter den kirchlichen Gemälden ist zunächst ein grosser Cyclus von Wandgemälden hervorzuheben, die von A. Mantegna und von seinen Schülern in der Kirche der Eremitani zu Padua, Kapelle der hh. Jacob und Christoph, ausgeführt sind und Geschichten der ebengenannten Heiligen enthalten. Dann das grossartige Altarwerk über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona; eine Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) im Berliner Museum, voll der tiefsten Empfindung und hohen Adels; die sogenannte Madonna della Vittoria im Pariser Museum, ein Altarbild mit der Madonna, verschiedenen Heiligen und den knieenden Stiftern (Gio. Fr. Gonzaga und seiner Gemahlin), ein Werk von eigenthümlicher Poesie und meisterlicher Vollendung; u. a. m.

Andre Schüler des Fr. Squarcione erscheinen ungleich geringer; so Gregorio Schiavone und der, sehr bäurische Marco Zoppo von Bologna. — Unter den Schülern des Mantegna schliessen sich einige seiner eigenthümlichen Richtung nicht ohne Glück an, wie Bernardo Parentino, Niccolo Pizzolo, Buono Ferrarese. Stefano da Ferrara (Schüler des Mantegna oder Squarcione) vereint mit solcher Richtung einen mehr phantastischen Zug, der sodann bei andern Künstlern von Ferrara, namentlich bei Cosimo Tura, bis ins wild Barocke übertrieben wird. Als schlichtere Nachfolger der paduanischen Schule erscheinen die Ferraresen Francesco Cossa und Lorenzo Costa, beide in Bologna thätig; der letztere ward später jedoch durch Einflüsse des Francesco Francia und andrer Meister zu abweichenden Richtungen hingezogen. — Dann gehört zu den Nachfolgern der paduanischen Schule Melozzo da Forlì. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der Himmelfahrt Christi (1472), in S. Apostoli zu Rom, an der Decke einer Kapelle gemalt; bei dem Umbau der Kapelle wurden einige Stücke desselben, die sich durch die kühne Zeichnung verkürzter Gestalten und durch eine gewisse grossartige Grazie auszeichnen, in den Palast des Quirinals und in die Sakristei der Peterskirche gebracht.

Auch in der Lombardei,[1] vornehmlich in Mailand, fand die paduanische Schule mannigfache Nachfolge. In diesem Betracht sind zu nennen: Vincenzio Foppa der ältere, aus Brescia (Martyrium des h. Sebastian in der Gallerie der Brera zu Mailand, nicht sehr bedeutend); Vincenzio Civerchio, zwei Künstler dieses Namens, von denen besonders der jüngere zu beachten ist, (sein Hauptwerk auf dem Hauptaltar der Kirche zu Palazzolo, zwischen Bergamo und Brescia); Bernardino Buttinone; Bernardino de' Conti. — Von dem vorzüglich gerühmten Agostino di Bramantino kennt man nichts Sicheres; ebensowenig von den im Mailändischen ausgeführten Gemälden seines Schülers im Fache der Malerei, des berühmten Baumeisters Bramante. Dagegen ist Manches von dem Schüler des letzteren, Bartolommeo Suardi, der ebenfalls den Beinamen Bramantino führt, erhalten. Die Blüthe des letzteren reicht zwar bereits beträchtlich in das sechszehnte Jahrhundert hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des früheren; er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, besonders was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt aber mehr nach dem Auffallenden, als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der Brera zu Mailand. — Neben ihm ist Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, anzuführen. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der paduanische Styl bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Karthause bei Pavia ist von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes (1490); andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio, u. s. w.

Bei andern lombardischen Meistern, deren Blüthe um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, tritt die Richtung auf tiefere Gemüthlichkeit und Innigkeit des Ausdruckes noch mehr, im Einzelnen auf sehr bedeutsame Weise, hervor. So bei Giovanni Massone von Alessandria und Francesco Bianchi Ferrari (genannt il Frari, gest. 1508) von Modena. Von jedem dieser Meister sieht man ein treffliches Altarwerk im Pariser Museum.[2] — So auch bei den Werken der Mazzuoli, besonders des Filippo Mazzuoli,

[1] Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, no. 66, ff.

[2] Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris S. 420.

zu Parma; von letzterem sind u. a. ein paar treffliche Gemälde im Museum von Neapel vorhanden. — Als die vorzüglichsten Meister dieser Richtung erscheinen jedoch die Brüder Albertino und Martino Piazza von Lodi. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, Albertino ist der ältere und mehr alterthümliche, Martino der jüngere, mehr ausgebildete und genialere; die Theile ihrer Werke, die dem letzteren zugeschrieben werden müssen, entwickeln mehrfach eine Schönheit und Anmuth, welche der vollendeten Meister des sechszehnten Jahrhunderts würdig sind. Ihre vorzüglichsten Arbeiten sind: das Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Kapelle des h. Antonius; das in der K. S. Agnese zu Lodi; und vornehmlich das des Hauptaltares der K. dell' Incoronata zu Castione oder Castiglione, drei Stunden von Crema belegen.

In Venedig wurde, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die Eigenthümlichkeit der paduanischen Schule mit grosser Entschiedenheit zunächst von Bartolommeo Vivarini aufgenommen. Ein Bruder des früher genannten Antonio Vivarini, [1] steht er gegen das alterthümliche, aber zu einer weichen und schmelzenden Anmuth durchgebildete Streben desselben in völligem Widerspruch; seine Zeichnung ist scharf und streng, in der ganzen Einseitigkeit der Paduaner, seine Färbung wenig erfreulich; dagegen führt er eine lebenvolle Charakteristik in die venetianische Kunst ein, auch fehlt es ihm im Einzelnen nicht an einer höheren Würde. Werke seiner Hand sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig nicht selten. — Aehnlich, doch weniger bedeutend, erscheint Carlo Crivelli. — Luigi Vivarini, ein jüngerer Meister der Familie dieses Namens, entwickelt sich dagegen aus derselben Richtung heraus bereits zu einer freieren Anmuth.

Indess ward jene einseitige Aufnahme der paduanischen Bestrebungen in Venedig bald auf erfreuliche Weise gemildert und zu einer neuen und eigenthümlichen Entwickelung durchgebildet. Einen wesentlichen Einfluss, wie es scheint, übte auf diese Verhältnisse der Zustand der damaligen flandrischen Malerei aus; wir sind einem solchen Einflusse bereits bei den Florentinern begegnet, in Venedig tritt derselbe viel unmittelbarer und auffälliger hervor. Als Träger desselben erscheint hier ein besondrer Meister, Antonello von Messina, der sich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nach Flandern zu Johann van Eyck, dem Hauptmeister der dortigen Schule, begeben und bei ihm ausgebildet hatte, und der sich

[1] Vgl. oben S. 619.

nachmals in Venedig niederliess. Er brachte den Venetianern jene liebevolle, auf eine Art von Illusion berechnete Behandlung aller derjenigen Umgebungen des Lebens, welche die flandrischen Künstler in den Bereich der bildlichen Darstellung zu ziehen für gut fanden; zugleich aber auch das technische Mittel, das zu solcher Behandlung nöthig war und dessen die italienische Kunst bis dahin noch entbehrt hatte, — die Malerei mit Oelfarben. Doch nahm man diese Dinge mit freiem Sinn und ohne sich der besonderen Gefühlsrichtung der flandrischen Meister näher anzuschliessen, auf. Antonello selbst, der in früheren Werken völlig als Schüler des Johann van Eyck erscheint, trägt in seinen späteren Bildern ein durchaus unabhängiges Gepräge, übereinstimmend mit den folgenden Meistern der venetianischen Kunst. Hiefür geben besonders die, inschriftlich beglaubigten Gemälde, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, Zeugniss: ein Portrait vom J. 1445, und diesem gegenüber ein h. Sebastian vom J. 1478 und eine Madonna. Anderweitig sind ächte Bilder von Antonello sehr selten; als ein wichtiges Beispiel mag hier noch ein Bild des Christusleichnams mit drei Engeln, in der k. k. Gallerie zu Wien, genannt werden.

Unter solchen Umständen bildete sich die venetianische Malerei in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Anmuth aus. Vieles blieb, für das Aeussere der Darstellung, von den Paduanern beibehalten, namentlich ein gewisses antikisirendes Element in der räumlichen Anordnung der Altarbilder, in der Darstellung der Engel als nackter Flügelknaben u. dergl. Von den Niederländern nahm man jene lebenvollere Behandlung der Nebendinge, namentlich des landschaftlichen Theiles der Gemälde, auf, und man führte diese Gegenstände zumeist in einer Weise aus, dass die Darstellung dramatisch-historischer Vorgänge bereits in das Gebiet des sogenannten Genre hinüberstreifen musste. In Allem aber zeigt sich zugleich ein selbständiger offner Sinn, theils in sinnig gemüthvoller Weise, theils in einer gewissen festlichen Heiterkeit; eine blühende, wenn zumeist auch noch spielende Färbung, in der jene ältere Richtung der venetianischen Schule wiederum erwachte, erscheint als das nothwendige äussere Gewand für solche Darstellungsweise. — Die Kirchen und Sammlungen Venedigs enthalten die wichtigsten Beispiele der damaligen Schule; ausserhalb bietet besonders das Berliner Museum eine bedeutende Folge werthvoller und zumeist durch Inschrift beglaubigter Bilder dar.

Der vorzüglichste Meister dieser Schule, in dessen Bildern sich die ebengenannten Eigenschaften auf die anziehendste Weise spiegeln, ist Giovanni Bellini (1426—1516); der Ausdruck,

bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit, macht ihn ungemein liebenswürdig. Hauptwerke von ihm in den Sakristeien der Kirchen S. M. de' Frari (1488) und del Redentore, in S. Giovanni e Paolo, in S. Zaccaria (1505), in den genannten Sammlungen, u. s. w. — Der ältere Bruder des Giovanni, Gentile Bellini (1421—1501), hat eine etwas mehr alterthümliche Richtung und geringere Tiefe des Charakters. (Akademie von Venedig und Brera von Mailand.) — Ein trefflicher Meister, der dem Gio. Bellini zur Seite steht, doch um ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt, ist Marco Basaiti. (Akademie von Venedig.)

Eine grosse Menge von Schülern und Nachfolgern schloss sich an Giovanni Bellini an; einige von diesen, wie Giorgione und Tizian, entfalteten sich freier und grossartiger und bilden die bedeutendsten Meister der folgenden Periode; bei weitem die Mehrzahl blieb jedoch der Richtung des Bellini getreu. Diese erscheinen theils in einer zarteren, theils in einer ernsteren und strengeren Eigenthümlichkeit. Es möge genügen, hier die Namen dieser, fast durchweg liebenswürdigen Künstler anzuführen: Pietro degli Ingannati; Pierfrancesco Bissolo; Piermaria Penacchi; Andrea Cordelle Agi; Martino da Udine; Girolamo di Santa Croce (sein Hauptwerk sind die Fresken, Geschichten der h. Jungfrau darstellend, in einer Kapelle von S. Francesco zu Padua); Rocco Marcone. — Sodann: Vincenzio Catena; Andrea Previtali (Hauptbilder zu Bergamo); Giambatista Cima da Conegliano (ein hochernster, bedeutender Meister), und Marco Marcone.

Abweichend erscheint Vittore Carpaccio, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühend. Seine Darstellungen haben fast durchgehend jenes Genre-artige Gepräge; sie erscheinen als der Ausdruck eines lebhaften und heiter bewegten Volkslebens, das jedoch, nöthigen Falls, auch zu Ernst und Andacht gestimmt ist. Von ihm sind namentlich einige grössere Gemälde-Cyclen anzuführen; so eine Reihenfolge mit Bildern aus der Geschichte der h. Ursula, in der Akademie von Venedig; so, in ähnlicher Reihenfolge, die Geschichte des h. Stephanus, die gegenwärtig zerstreut ist, (im Berliner und Pariser Museum, in der Mailänder Brera, u. s. w.). — Als Schüler des Carpaccio sind Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani anzuführen. —

Die Künstler von Verona, die um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, wurden auf gleiche Weise durch die

Richtung des Andrea Mantegna und die des Giovanni Bellini bedingt. Minder bedeutend, wiederum noch scharf und streng erscheint in solcher Weise Liberale von Verona (auch als Miniaturmaler bekannt). Durch einen sinnvollen Ernst und edlere Ausbildung ziehen dagegen auf eigenthümliche Weise an: Francesco Morone (Altarbild in S. Anastasia zu Verona, Andres im Berliner Museum) und Girolamo dai Libri (treffliche Bilder in verschiedenen veronesischen Kirchen, namentlich in S. Anastasia und S. Zeno, sowie in der Gallerie des dortigen Rathspalastes). Der letztere wird zugleich als einer der ausgezeichnetsten Miniaturmaler seiner Zeit gerühmt. — Ihnen reiht sich, obschon durch einen trockneren Ernst minder erfreulich wirkend, Bartolommeo Montagna von Vicenza an.

§. 3. Die umbrische Schule.

Die umbrische Schule,[1] die ihren Hauptsitz in Perugia hat, erscheint für die italienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in einer ungefähr ähnlichen Richtung, wie für die Zeit des vierzehnten Jahrhunderts die Schule von Siena. Auch sie hat es vorzugsweise mit dem Ausdruck religiös schwärmerischer Gefühle, die sie gern in eine zarte und anmuthvolle Form kleidet, zu thun. Gleichwohl ist auch bei dieser Schule zu bemerken, wie sie aus der allgemeinen Sinnesrichtung, welche dem fünfzehnten Jahrhundert eigen ist, und unter verschiedenartigen Einflüssen sich erst allmählig zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgebildet hat.

Auf die Erweckung jener schwärmerischen Gefühlsweise scheint zunächst die Schule von Siena selbst einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt zu haben. Namentlich waren es der Aufenthalt des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia und die von ihm daselbst hinterlassenen Werke,[2] was hiezu den Anlass gab. An verschiedenen umbrischen Orten, besonders zu Assisi, sieht man Malereien, welche eine mehr oder weniger bestimmte Nachfolge des Taddeo erkennen lassen. In Assisi sind in diesem Betracht besonders die Wandmalereien an dem Kirchlein S. Caterina (oder S. Antonio di Via Superba) hervorzuheben; an der Aussenseite des Kirchleins rühren dieselben von Martinello (1422), im Inneren von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno, von denen der letztere die meiste Bedeutung hat, her. — In einer, auf gewisse Weise verwandten Richtung waren auch die Bestrebungen der benachbarten ankonitanischen Mark, namentlich die des Gentile da

[1] Vgl. Passavant, Rafael von Urbino etc. I. Anhang b.

[2] Vgl. oben S. 616.

Fabriano, nicht ohne Einfluss. So erkennt man ziemlich bestimmt in dem Benedetto Buonfigli von Perugia (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) einen Nachfolger des Gentile. Sein Hauptwerk ist eine Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia; Andres von ihm an andern Orten derselben Stadt (besonders Freskomalereien im Palazzo Pubblico, Kapelle der Prioren, jetzt Vorsaal des Delegaten).

Für eine strengere Durchbildung der Form waren, wie es scheint, Einflüsse von Seiten der toscanischen Schule (zunächst besonders durch Piero della Francesca vermittelt), vornehmlich aber von Seiten der oberitalienischen Kunst wirksam. In diesem Betracht sind namentlich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo anzuführen, welche in mehrfacher Beziehung an die Gemälde des Mantegna, auch des Bart. Vivarini erinnern. Von ihm finden sich mehrere Tafeln in der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (1487); ein treffliches Madonnenbild im Pal. Pubblico (über der Eingangsthür im Saal des Cadastro nuovo); ein andres in einer Seitenkapelle von S. Agostino.

Gleichzeitig indess mit den ebengenannten, und auf eine bedeutsame Weise, kündigt sich das selbständige Streben der umbrischen Schule in den Werken des Niccolo Alunno von Fuligno an. Aus der alterthümlichen Behandlungsweise der Sieneser geht dieser Meister allmählig zu einer volleren Durchbildung über. Ohne eine schöpferische Erfindungsgabe zu besitzen, wusste er seinen Gestalten doch etwas Gemüthliches, allgemein Ansprechendes, — seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit, seinen männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst zu geben. Zu seinen früheren Werken gehören der Hauptaltar in der Franciskanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi, — vom J. 1458); ein Altar in der Brera von Mailand (1465); eine Darstellung der Verkündigung, voll der höchsten, wunderbarsten Anmuth, in S. Maria Nuova zu Perugia (1466). Andre im Castell von S. Severino (1468), in S. Francesco zu Gualdo (1471), im Hospital zu Arcevia bei Fuligno (1482), in der Hauptkirche von Nocera (1483, wiederum höchst bedeutend), in S. Niccolo zu Fuligno (1492, die Bilder der Predella des Hauptaltares im Pariser Museum), in la Bastia bei Assisi (1499, bereits von untergeordnetem Werth); u. a. m.

Vorzüglich unter dem Einfluss dieses Niccolo Alunno scheint der Hauptmeister der umbrischen Schule seine erste Ausbildung empfangen zu haben: Pietro Vanucci aus Castello della Pieve,

gewöhnlich Pietro Perugino genannt, (geboren, nach der gewöhnlichen Annahme, im J. 1446, gest. 1524). In seinen früheren Bildern (die, als ihm angehörig, indess nur mit geringer Sicherheit zu bestimmen sind) erscheint P. Perugino der Richtung jenes Meisters nahe verwandt, die sich zugleich mit einem strengeren Formenstudium, im Sinne der Paduaner, verbindet. Später begab er sich nach Florenz, zu Andrea Verocchio, und eignete sich hier jene freie, auf naturalistischer Auffassung begründete Durchbildung der Form an, in welcher die Florentiner ausgezeichnet waren. Einige Arbeiten seiner mittleren Periode geben dafür ein charakteristisches Zeugniss; so eine Anbetung der Könige in S. Maria Nuova zu Perugia und mehr noch ein Wandbild, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus vorstellend, in der sixtinischen Kapelle zu Rom, ein Werk, das den dortigen Malereien des Ghirlandajo sehr nahe steht. (Andre seiner Fresken in der sixtinischen Kapelle wurden nachmals heruntergeschlagen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Raum zu gewinnen.) — Doch blieb Perugino bei dieser florentinischen Richtung nicht stehen; er kehrte wiederum zu seiner heimathlichen Sinnesweise zurück und schuf nunmehr, auf dem Grunde einer freier entwickelten Meisterschaft, eine grosse Reihe von Werken, die ebenso anmuthvoll und zart in der Form und in einer eigenthümlich blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch angeregten Gefühles tragen. Dem letzten Jahrzehent des fünfzehnten Jahrhunderts gehören die schönsten Werke dieser Art an. Da die Mehrzahl von ihnen mit der Jahreszahl bezeichnet ist, so können wir sie auch hier in übersichtlicher Folge namhaft machen. Zunächst eine Reihe von Altarbildern: Eine Verehrung des Christkindes im Pal. Albani zu Rom (1491); ungefähr gleichzeitig eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Sammlung des Königs der Niederlande (jetzt wohl im Haag); eine thronende Madonna mit Heiligen im Florentiner Museum (1493); gleichzeitig ein ähnliches Bild in der k. k. Gallerie zu Wien; ein ähnliches Bild in S. Agostino zu Crema (1494); eine Kreuzabnahme in der Gall. Pitti zu Florenz (1495); gleichzeitig eine Madonna mit Heiligen in der Gall. des Vaticans zu Rom; ein grosses Altarwerk aus S. Pietro maggiore in Perugia (1495 und 1496, gegenwärtig zerstreut: fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei derselben Kirche, drei andre in der Gall. des Vaticans, das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi im Museum von Lyon, die Bilder der Predella in der Gemäldegallerie zu Rouen); eine Madonna mit Heiligen in S. Maria nuova zu Fano (1497); eine Madonna m

S. Pietro Martire bei S. Domenico zu Perugia (1498). Diesen Bildern schliesst sich noch ein ähnlich werthvolles, die Erscheinung der Madonna bei dem h. Bernhard, in der Pinakothek von München, an. — Dann folgt (1500) ein Cyclus von Freskobildern im Collegio del Cambio zu Perugia, einige biblische Scenen, Propheten, Sibyllen, Helden der Vorzeit, allegorische Figuren u. dergl. vorstellend; und neben diesen ein schönes Freskobild der Geburt Christi in S. Francesco del Monte bei Perugia. — Vom Jahr 1500 ab zeigt sich jedoch in Perugino's Bildern der Beginn einer flüchtigeren Behandlung, obgleich die Werke der nächsten Jahre noch immer grosse Bedeutung haben. Zu diesen gehören: eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Florenz (1500); die Heiligen am Hauptaltare von Francesco del Monte bei Perugia (1502); der Hauptaltar in S. Agostino zu Perugia (1502), und eine Anbetung der Könige, Wandbild zu Castello della Pieve, Kapelle der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi. — Später geht diese flüchtigere Behandlung in ein völlig handwerksmässiges Wesen über; Perugino bildet die Typen eines innerlich bewegten Gefühles äusserlich conventionell nach und bringt somit, in den hiehergehörigen Werken, eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor.

An Perugino schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Gehülfen und Schülern an, welche seine Darstellungsweise mit grösserem oder geringerem Talent aufnahmen. Manche von diesen gingen in späterer Zeit jedoch zu jener frei ausgebildeten Richtung der Kunst über; unter ihnen der vorzüglichste Zögling Perugino's, Raphael Santi, dessen höhere Entwickelung zugleich auf die seiner Schulgenossen mannigfach nachwirkte. (Von den Werken, die er, in der Richtung des Perugino geliefert hat und die zu den anmuthigsten Blüthen der umbrischen Schule gehören, wird weiter unten, bei der Betrachtung seiner selbständigen Thätigkeit, die Rede sein.) Nächst Raphael sind hier vornehmlich hervorzuheben: Andrea di Luigi aus Assisi, genannt l'Ingegno, mehr Gehülfe und Mitstrebender als Schüler des Perugino, dem letzteren sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigenthümlich ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Gestalten. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine sehr ausgezeichnete Madonna in der Kapelle des Conservatoren-Palastes auf dem Kapitol zu Rom; eine sehr ähnliche über dem Thor S. Giacomo zu Assisi; ein kleines Madonnenbild im Kloster S. Andrea zu Assisi. — Bernardino di Betto, aus Perugia, gen. il Pinturicchio, ebenfalls mehr Gehülfe als

Schüler; dem Perugino an Zartheit und Innigkeit sehr nahe stehend, verfällt er doch häufig, zumal in späterer Zeit, in oberflächliche Manier. Zu seinen besseren Arbeiten gehören zunächst mehrere Fresken in Rom: in einer Kapelle von S. M. Araceli (Geschichte des h. Bernardin von Siena), in S. M. del Popolo und am Gewölbe der Altartribune von S. Onofrio. Dann ein höchst vollendetes Madonnenbild in der Sakristei von S. Agostino zu San Severino und die Tafeln eines ähnlich gediegenen Altarwerkes in der Akademie von Perugia. Zu seinen, mehr handwerksmässigen Arbeiten gehören die Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. in der Libreria des Domes von Siena, nach Zeichnungen Raphaels ausgeführt (um 1503),[1] sowie viele andre Werke. — Gleichfalls sehr bedeutend ist Giovanni, genannt lo Spagna (der Spanier); mehrere Arbeiten seiner Hand, die sich zu Trevi vorfinden (namentlich in und an S. Martino, 1512), sowie ein Altarblatt in S. Francesco zu Assisi (1516), u. A., gehören zu den edelsten Erzeugnissen der Schule. In späteren Werken erscheint er ungleich weniger bedeutend und als ein ziemlich kraftloser Nachfolger der Kunstrichtung des sechszehnten Jahrhunderts. — Unter den übrigen, nicht in gleichem Maasse ausgezeichneten Nachfolgern Perugino's ist Giannicola Manni einer der tüchtigsten (Hauptwerk in S. Tommaso zu Perugia). So auch Eusebio di Sangiorgio (zwei Fresken im Kreuzgange von S. Damiano zu Assisi, 1507). Tiberio d'Assisi, Francesco Melanzio, Sinibaldo Ibi, u. a. m. nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein. —

Eine verwandte Richtung mit Perugino zeigen ferner zwei ausgezeichnete Meister, die nicht in Umbrien zu Hause gehören. Der eine von diesen ist Giovanni Santi von Urbino, der Vater Raphaels (geb. vor 1450, gest. 1494), ein Künstler, der, zwar ohne bedeutenden Schwung der Phantasie, doch durch gewissenhafte Ausbildung, oft auch durch hohe Würde und Anmuth, wohl geeignet ist, ein hohes Interesse zu erwecken. Seine Werke finden sich vornehmlich in der ankonitanischen Mark, an verschiedenen Orten verstreut. Vorzüglich bedeutend sind: eine Madonna mit Heiligen in S. Croce zu Fano; eine Madonna im Hospitalbethause zu Montefiore; ein Altarbild in der Piere zu Gradara (sieben Miglien von Pesaro, 1484); ein andres im Berliner Museum (um 1486); eine Altartafel für die Kapelle Buffi in der Franciskanerkirche zu Urbino (1489, — die knieenden Donatoren stellen nicht, wie man gewöhnlich angiebt, die Familie des Malers vor). Das ausgezeichnetste

[1] *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.*

Werk des Giovanni bilden jedoch die Freskomalereien in der Dominikanerkirche zu Cagli, Kapelle der Familie Tiranni (um 1492), die als Hauptbild eine thronende Madonna mit Engeln, dann die Auferstehung Christi und andre Darstellungen enthalten.

Ungleich bedeutender, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist der zweite Meister Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517). Dieser Künstler, früher als Goldschmied und Medailleur ausgezeichnet, wandte sich erst im vorgerückten Alter der Malerei zu; auf ihn scheint besonders ein Einfluss von Seiten Perugino's gewirkt zu haben; zugleich aber scheint er sich, auf der einen Seite jenen Lombarden, welche sich in einer gemüthlicheren Richtung bewegten, auf der andern den Venetianern anzunähern; den letzteren namentlich steht ein Bild seiner Hand, eine heil. Familie im Berliner Museum (I, No. 221) ziemlich nahe. Demgemäss unterscheidet er sich von der schwärmerischen und oft an das Sentimentale streifenden Neigung des Perugino, nicht unvortheilhaft, durch eine grössere Freiheit und Offenheit des Sinnes. Als seine frühsten Arbeiten bezeichnet man zwei bereits sehr vollendete Altarbilder in Bologna, das eine (vom J. 1490 oder 1494) in der dortigen Pinakothek, das andre in der Kirche S. Giacomo maggiore, Kap. Bentivogij. Mannigfach andre Werke, zum Theil von sehr hohem Werth, sieht man ausserdem in der Pinakothek von Bologna, sowie in andern Gallerieen; eins der liebenswürdigsten, eine das Kind verehrende Madonna, in der Pinakothek von München. Die Fresken aus dem Leben der h. Cäcilia, die von ihm und seinen Schülern in der Kirche S. Cecilia in Bologna (jetzt ein öffentlicher Durchgang) ausgeführt wurden, gehören ebenfalls zu seinen bedeutendsten Leistungen, namentlich die beiden, ganz von seiner eignen Hand gefertigten Scenen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen.

An Francia schliesst sich eine ziemlich zahlreiche Schule an. Manche von seinen Schülern sind indess erst im folgenden Abschnitte zu erwähnen. Unter denen, die, zum Theil wenigstens, seine eigenthümliche Richtung bewahrten, mögen hier sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, Guido Aspertini und Lorenzo Costa genannt werden; der letztere war früher bereits als Nachfolger der Paduaner genannt; ausser der Richtung des Francia griff er aber auch noch andre Darstellungsweisen der Zeit, nicht ohne Geist, auf. —

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch in Siena, um den

Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, eine mit der umbrischen verwandte Richtung hervortritt. Man hat dieselbe hier, wie es scheint, nicht sowohl jenem älteren, längst schon erloschenen Streben der Sieneser Schule, als vielmehr einem unmittelbaren Einfluss von Seiten der umbrischen Schule zuzuschreiben. Namentlich dürfte in diesem Betracht der Aufenthalt des Pinturicchio in Siena (für die Arbeiten in der Libreria des Domes) von Gewicht sein. Als namhafte Künstler dieser Richtung sind anzuführen: Andrea del Brescianino, Bernardino Fungai, und vornehmlich Jacopo Pacchiarotto. Der letztere zeichnet sich durch eine eigenthümliche, grossartige Anmuth aus; Werke von ihm in der Akademie von Siena, in S. Caterina und im Oratorium von S. Bernardino (hier die Geburt und die Verkündigung Mariä).

§. 4. Die neapolitanische Schule.

Bedeutende, doch noch nicht zur Genüge durchforschte Erscheinungen bietet endlich die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Neapel dar. Als der erste vorzügliche Meister dieser Zeit wird hier Colantonio del Fiore (gest. 1444) genannt. Das Hauptwerk, welches man ihm zuschreibt, ist das Gemälde des h. Hieronymus, im Museum von Neapel, ein Werk, welches unverkennbar wiederum Einflüsse von Seiten der flandrischen Schule zeigt.

Wichtiger ist Antonio Solario, genannt il Zingaro. Man setzt die Lebenszeit dieses Künstlers in die Jahre von 1382—1444; die ihm zugeschriebenen Werke tragen aber mehr das Gepräge der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie halten zum Theil eine eigenthümliche Mitte zwischen der Schule von Umbrien und der des oberen Deutschlands; in dem Ausdruck einer süssen, holdseligen Milde sind sie ungemein anziehend. Vielleicht deutet diese ihre Eigenthümlichkeit auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur altspanischen Kunst; was wir über die letztere wissen, stimmt mit solcher Richtung wohl überein, und die politischen Verhältnisse der Zeit machen die Vermuthung wenigstens nicht unwahrscheinlich. Vornehmlich gilt dies von den, als Zingaro benannten Gemälden des Museums von Neapel, sowie von mehreren Altarbildern dortiger Kirchen. Etwas anders, doch wiederum sehr bedeutend, erscheinen die ihm zugeschriebenen (leider beschädigten) Fresken im Klosterhofe von S. Severino, aus der Geschichte des h. Benedict; diese zeichnen sich u. a. auch durch die meisterhafte Ausbildung der landschaftlichen Gründe aus. — Die Bilder der Brüder Pietro und Ippolito Donzelli, Schüler des Zingaro, haben in

ähnlicher Richtung ebenfalls einen bedeutenden Werth. Die einem andern Schüler, dem Simone Papa zugeschriebenen Bilder (im Berl. Museum) lassen dagegen wiederum flandrischen Einfluss erkennen. — Aus derselben Schule war, um den Schluss des Jahrhunderts blühend, Silvestro de' Buoni hervorgegangen. Seine Werke, und namentlich sein höchst reizvolles Altarbild in S. Restituta (neben dem Dome), gehören wiederum zu den schönsten Leistungen der neapolitanischen Kunst. — Antonio d'Amato, Schüler des Silvestro, soll sich nach Werken des Perugino gebildet haben, was auch die ihm zugeschriebenen Gemälde bestätigen.

Siebenzehntes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Anfang und die ersten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts brachten die bildenden Künste Italiens zu dem Gipfelpunkte ihrer Entfaltung. Diese Erscheinung war ein Erzeugniss der allgemeinen Culturverhältnisse, die sich, was den angegebenen Zeitpunkt anbetrifft, für Italien äusserst günstig gestalteten. Die neue Geistesrichtung, die mit der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in die Welt eintrat, hatte allerdings auch das italienische Leben mächtig durchdrungen; die im Vorigen besprochenen künstlerischen Bestrebungen geben dessen ein vollgültiges Zeugniss; dennoch war sie nicht so gar tief gegangen, dass sie hier den inneren Kern des Lebens angegriffen, dass sie die alte Zeit vernichtet und ein völlig neues Dasein begründet hätte. Sie bedurfte dies zunächst um so weniger, als die Interessen des romantischen Zeitalters in Italien überhaupt (wie dies früher vielfach angedeutet ist) nicht so ausschliesslich vorgeherrscht hatten, wie im Norden; sie brachte hier somit im Wesentlichen nur eine Umwandlung der alten Existenz hervor. Die künstlerische Entwickelung Italiens erscheint, trotz all jener, seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen, dennoch als eine stetig fortschreitende. Man war der realen Elemente der Darstellung Herr geworden, man hatte den Sinn durch das Studium der Antike gebildet und geläutert; mit einer hohen und freien Anschauung der Welt und des Lebens wandte man sich nunmehr auch den grossen Ueberlieferungen der Vergangenheit aufs Neue zu, und schuf in solcher Art Werke, die, sicher, gemessen und würdig in ihrer körperlichen Erscheinung, zugleich das erhabenste Geistesleben bekunden mussten. Das Begehren der Zeitgenossen kam solcher Sinnesrichtung förderlichst

entgegen. Machtvolle und hochgebildete Päpste, wie Julius II. und Leo X., Herren, Städte und Privatleute erkannten es, dass sie durch die Veranlassung solcher Werke, mehr als durch alles übrige Thun, ihren Tagen das schönste Denkmal stiften würden. Um die Meister der Kunst, welche die lichtvollen Höhen dieser Zeit bilden, reihten sich zahlreiche Kreise von Schülern, welche das Gut, das sie von jenen empfingen, willig weiter verarbeiteten.

Wir lassen in dieser Periode der italienischen Kunst wiederum die Betrachtung der Sculptur vorangehen. Zwar erscheint jetzt, in noch grösserem Maasse als im fünfzehnten Jahrhundert, die Mehrzahl der künstlerischen Kräfte der Malerei zugewandt, und noch deutlicher treten uns in letzterer die verschiedenen Grund-Elemente und Richtungen der Zeit entgegen. Wiederum jedoch ist die Sculptur, eben weil sie auch in dieser Zeit mehr das allgemeine Streben repräsentirt, vorzüglich geeignet, den Ueberblick über dasselbe zu eröffnen; und in nicht geringerem Maasse wie die Malerei, wenn schon keineswegs in derselben Breiten-Ausdehnung, lässt auch sie die Höhe der Entwickelung erkennen.

A. Sculptur.

§. 1. Die Meister von Florenz.

Die vorzüglichsten Mittelpunkte der Sculptur sind für jetzt, wie im fünfzehnten Jahrhundert, Florenz und Venedig, denen sich sodann, wie dort, Neapel anschliesst. Wir betrachten zunächst die bedeutendsten Künstler, die in Florenz thätig waren oder von dort ausgingen.

Um den Beginn des sechszehnten Jahrhunderts treten uns in Florenz vorerst zwei Meister entgegen, deren Arbeiten, in einer einfach schlichten Würde gehalten, den Anfang des neuen und freieren Strebens bezeichnen: Baccio da Montelupo, von dem die treffliche Statue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele zu Florenz herrührt, und Benedetto da Rovezzano; von dem letzteren sechs schöne Reliefs aus der Geschichte des h. Gualbertus im Museum von Florenz, die in dem Ausdruck edler Milde auf die Arbeiten der früheren Florentiner zurückdeuten, und eine würdige, doch etwas schwer gewandete Statue des Täufers in dem dortigen Dome.

Zu einer höheren und grossartigeren Stellung entwickelten sich einige Zeitgenossen der ebengenannten. So Giovanni Francesco Rustici, ein Schüler des Andrea Verocchio. Das einzige Werk, welches man von diesem Künstler kennt, besteht aus einer Gruppe von drei Bronzestatuen über der nördlichen Thüre des Baptisteriums

von Florenz; sie stellen den Täufer Johannes, predigend, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten dar. Hoher Adel des Styles, Freiheit des Lebens, durchgebildete Charakteristik und ruhige Majestät sind in diesen Gestalten aufs Glücklichste verbunden; sie zeigen die Bestrebungen eines Donatello und Ghiberti in durchaus vollendeter, meisterlicher Entfaltung. Rustici brachte die späteren Jahre seines Lebens in Frankreich zu. — Auf seine Ausbildung scheint sein grosser Mitschüler Leonardo da Vinci einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Leonardo, besonders zwar im Fache der Malerei ausgezeichnet, war auch in andern Kunstzweigen thätig; im Fache der Sculptur wird von ihm vornehmlich das Modell zu einer colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, in Mailand gefertigt, gerühmt; doch hat sich dies so wenig, wie sonst ein Sculpturwerk seiner Hand erhalten. — Ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Leonardo, das ebenfalls auf einen solchen Einfluss hindeuten dürfte, erscheint ferner bei Andrea Contucci, genannt Sansovino (gest. 1529, nicht zu verwechseln mit seinem Schüler Jacopo Sansovino, von dem später). Vornehmlich gilt dies von einem der vorzüglichsten Werke des Andrea, das wiederum den edelsten Erzeugnissen der gesammten italienischen Kunst zuzuzählen ist, der Marmorgruppe der h. Anna und der Maria mit dem Kinde, in S. Agostino zu Rom; einem Werke, das sich durch ebenso liebevolle Anmuth und Milde, wie durch hohe Würde auszeichnet. In Rom sind von A. Sansovino ausserdem noch anzuführen zwei Grabmonumente in S. Maria del Popolo, und verschiedene Sculpturen, von ihm und seinen Schülern, in dem Corridore, ebendaselbst. In Florenz fertigte er die Gruppe des Christus, der von Johannes getauft wird, über dem Hauptportal des Baptisteriums, auch diese Arbeit voll hoher grossartiger Reinheit und Einfalt. Das umfassendste Werk, welches A. Sansovino in Italien, zwar mehr leitete als selbst ausführte, betrifft die Anordnung der reichen Sculpturen, welche das heilige Haus in Loretto schmücken, Reliefs aus der Geschichte der Maria, Propheten und Sibyllen darstellend; von seiner eignen Hand rühren hier die Scenen der Verkündigung und der Geburt Christi her. Sonst war Andrea viel ausserhalb Italiens, u. a. neun Jahre in Portugal, beschäftigt.

Als dritter neben Rustici und A. Sansovino ist Michelangelo Buonarotti (1474—1564) zu nennen. Die Sculptur war das Fach, welches dieser Künstler zu seinem eigentlichen Beruf ersehen hatte, obschon er auch in der Architektur, wie bereits früher angeführt ist, Bedeutendes (zwar zumeist wenig Erfreuliches) leistete, und obschon er bestimmt war, die reichsten und edelsten Erzeugnisse

seines Geistes durch den Pinsel herzustellen. Michelangelo fasste das realistische Streben des fünfzehnten Jahrhunderts — wenn man es bei ihm noch so nennen darf — im grossartigsten Sinne auf; wie die Werke der Antike, so haben auch seine Gestalten in sich ihr Genügen und ihre Befriedigung; aber sie tragen zugleich ein eigenthümliches, hochgewaltiges Gepräge, das sie zum Ausdruck, zur unmittelbaren Personification der elementarischen Kräfte, welche die Welt halten und bewegen, zu machen scheint. Wo solche Darstellungsweise mit dem Gegenstande in Einklang steht, da wirken sie höchst ergreifend auf den Sinn des Beschauers; aber auch in andern Fällen strebt Michelangelo gern nach demselben Eindrucke hin, und er erreicht denselben alsdann zumeist nur auf Kosten der Naivetät (d. h. der Wahrheit). So beginnt mit ihm, der einen der höchsten Glanzpunkte der neueren Bildnerei bezeichnet, zugleich auch, und besonders in der späteren Zeit seines thatenreichen Lebens, der *Verfall* der Kunst, der in dem Streben nach äusserem Scheine beruht.

Am Wenigsten gilt das Letztere von seinen Jugendwerken, in denen seine ungestüme Kraft noch schlummernd erscheint, noch wie träumend unter dem milderen Hauche der Kunst, die in den Zeiten seiner Jugend in Florenz blühte. Zu diesen Werken gehört ein anmuthvoller Engel in S. Domenico zu Bologna, an dem Denkmale des Heiligen knieend, sodann zwei Reliefbilder der heil. Familie, in der Akademie von London und im Museum von Florenz (beide unvollendet). Ihnen reiht sich, obschon zu höherer Würde erwacht, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichname im Schoosse an, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet und die Michelangelo in seinem fünfundzwanzigsten Jahre fertigte. Etwa gleichzeitig mit dieser ist seine Statue des Bacchus im Museum von Florenz, wenig später seine kraftvoll belebte Statue des David vor dem Palazzo vecchio, ebendaselbst (die letztere fertigte er, als Zeugniss seines Kunstgeschickes, aus einem Marmorblock, der früher, durch jenen Agostino di Guccio, übel verhauen war und seitdem unbenutzt gelegen hatte.

Zur Ausführung eines grossartigeren und umfassenden Sculpturwerkes ward Michelangelo hierauf nach Rom berufen, nachdem Julius II. (1503) den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Der Papst wollte sich ein mächtiges Grabmonument, wie kein zweites vorhanden war, gründen. Michelangelo entwarf den Plan und ging an die Arbeit. Das Ganze ward auf achtzehn Ellen in der Länge und zwölf in der Breite bestimmt, und zahlreiche Statuen und Reliefs zur Verzierung desselben angeordnet. Die Statuen sollten die

vom Papst mit dem Kirchenstaate wieder vereinigten Provinzen unter dem Bilde von gefesselten Gefangenen darstellen; ferner die Künste, ebenfalls gefesselt, weil ihre Thätigkeit durch seinen Tod gehemmt sei; sodann Moses und Paulus, als Repräsentanten des thätigen und beschaulichen Lebens; auf dem Gipfel des Monumentes endlich die Statuen des Himmels und der Erde, als Träger des Sarkophags; u. s. w. Doch ward die Arbeit bald unterbrochen, theils wegen mancherlei äusserer Missverhältnisse, theils weil Michelangelo auf Befehl des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle ausführen musste, theils auch wohl wegen der Kosten, die das riesige Unternehmen selbst verursachte. Vor seinem Tode (1513) liess Julius II. dasselbe nach einem kleineren Maassstabe neu entwerfen, und hievon, wie es scheint, ist der Entwurf, der manches Aehnliche mit jenem ersten hat, auf unsre Zeit gekommen.[1] Aber auch diese Arbeit kam ins Stocken, da Michelangelo aufs Neue zu andern Werken schreiten musste. Wiederum wurde der Plan verändert und eingeschränkt, und erst 1545 ward das Werk, in S. Pietro ad Vincula zu Rom, aufgestellt. So darf es nicht befremden, wenn dasselbe einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Die bedeutendste Statue desselben, die des Moses, auf jene grossartigere Anlage berechnet, steht ausser allem Verhältniss zu der kleinlichen Architektur; ihre höchst ungünstige Stellung setzt die Mängel, die ihr bei aller Mächtigkeit eigen sind, namentlich ein gewisses Haschen nach Effekt, in ein sehr grelles Licht. Ausser dieser Statue sind noch zwei andre, die der Rahel und Lea (hier wiederum als thätiges und beschauliches Leben gefasst), von Michelangelo's Hand, doch weniger bedeutend. Die übrigen Statuen des Monumentes rühren von verschiedenen seiner Schüler her. — Zwei höchst meisterhafte Statuen gefesselter Männer von Michelangelo's Hand, gegenwärtig im Museum von Paris, waren ohne Zweifel für dasselbe Denkmal, in seiner ersten oder zweiten Anlage, gearbeitet.

Eine zweite grosse Arbeit im Fache der Sculptur wurde dem Michelangelo durch Leo X. (gest. 1521) übertragen; diese betrifft die Grabmonumente zweier Verwandten des Papstes, seines Bruders Giuliano de' Medici und seines Neffen, Lorenzo, Herzogs von Urbino. Auch diese Arbeit wurde mehrfach unterbrochen und kam erst unter Papst Clemens VII. (1523—1537, wie Leo aus dem Hause Medici) zur Vollendung. Die Monumente befinden sich in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz; sie enthalten, in Wand-Nischen, die Statuen der genannten Herren, darunter die

[1] Abgebildet u. a. bei d'Agincourt, Sculptur, T. 46.

Sarkophage, auf denen je zwei nackte Gestalten von allegorischer Bedeutung, Aurora und Abend, Nacht und Tag, ruhen. (Sie passen aber nicht völlig zu der Form der Sarkophage, was ohne Zweifel wieder aus einer Veränderung des ursprünglichen Planes herrührt.) Die Statue des Lorenzo, in tiefem Sinnen dasitzend, — daher von den Italienern treffend „der Gedanke", *il pensiero*, benannt, — ist als Michelangelo's Meisterwerk im Fache der Sculptur zu bezeichnen; sie erscheint durchaus edel, in ihrer Stellung bedungen, klar und gemässigt. Unter den nackten Figuren ist besonders die der Aurora hervorzuheben; sie hat in der Bewegung ihrer Glieder einen mächtigen Rhythmus, einen grossartig architektonischen Schwung, der das, was oben als Michelangelo's Eigenthümlichkeit bezeichnet ist, in edelster Weise offenbart. Die übrigen Statuen sind weniger anziehend, zum Theil unvollendet, zum Theil wiederum nicht frei von jenem Streben nach Effekt. Dasselbe gilt, in noch höherem Maasse, von einer in derselben Kapelle befindlichen Statue der Madonna. — Zu den trefflichsten Sculpturen Michelangelo's gehört ferner die Statue eines auferstandenen Christus, in S. Maria sopra Minerva zu Rom; während seine Gruppe der Kreuzabnahme, im Dome von Florenz, nur geringe Bedeutung hat. Unter einigen wenigen Büsten, die man ihm zuschreibt, ist besonders eine geistvolle Bronzearbeit, die sein eignes Portrait enthält, im Pal. der Conservatoren auf dem Kapitol zu Rom, anzuführen.

Von der Mehrzahl der Nachfolger des Michelangelo kann erst im folgenden Abschnitt die Rede sein. Hier ist zunächst des Baccio Bandinelli (1487—1559) zu gedenken, der, obschon Michelangelo's eifriger Nebenbuhler, doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung stand. Er zeigt ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden u. dergl., welche er für die Chor-Einfassung des Domes von Florenz arbeitete. Andres, wie sein Hercules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist weniger erfreulich.

Unter den eigentlichen Schülern des Michelangelo dürften hier zwei hervorzuheben sein, die u. a. an der Ausführung seiner Sculpturwerke Theil hatten und sich, gemässigter als viele Andre, der Grossartigkeit des Meisters anzuschliessen wussten. Der eine von ihnen ist: Gio. Ang. Poggibonzo, gen. Montorsoli, der Gehülfe bei jenen Grabmonumenten der Mediceer; in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz, wo die letzteren sich befinden, rührt

von ihm die Statue des heil. Cosmas (zur Seite von Michelangelo's Madonna) her. Später hat er Vieles in Genua, auch in Neapel und Sicilien gearbeitet. — Der zweite ist Raphael da Montelupo, der, neben Anderen, an dem Grabmonumente Julius II., wie dasselbe ausgeführt worden, Theil hatte. Von ihm in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz die Statue des h. Damianus. Als sein Hauptwerk wird das Grabmal des Bald. Turini in der Kathedrale von Pescia genannt.

Gleichfalls als Nachfolger des Michelangelo und zum grossen Theil wenigstens der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Benvenuto Cellini (1500—1572) zu nennen. Benvenuto war eigentlich Goldarbeiter und hat in diesem Kunstfache Vieles gearbeitet; doch hat er auch mancherlei Werke andrer Gattung, zum Theil von colossalster Dimension geliefert. Seine Arbeiten haben insgemein, in der Anordnung wie im Style, einen mehr dekorativen Charakter. Längere Zeit hielt er sich in Frankreich auf, wohin er von Franz I. berufen war. Aus dieser Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit ist Manches erhalten; so das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Museum von Paris; ein zierliches, aus Gold gearbeitetes und mit figürlichen Darstellungen geschmücktes Salzfass, in der k. k. Sammlung zu Wien; und ein noch reicheres Schmuckwerk, ein Ritterschild, der mit Figuren, Masken, Arabesken u. dergl., von kunstvoller getriebener Arbeit, versehen ist, gegenwärtig in Windsorcastle, George-Hall, in England.[1] Von den lebensgrossen, aus Silber gearbeiteten Statuen, die Benvenuto für Franz I. gefertig hatte, und von dem ungeheuren Modell einer Marsfigur (deren Kopf u. a. als Schlafgemach benutzt ward) ist Nichts mehr vorhanden. Unter den Werken, die er später in Italien arbeitete, mag hier die Bronzestatue des Perseus, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, ein ziemlich nüchternes Werk, und eine treffliche Bronzebüste des Cosimo I., im dortigen Museum, angeführt werden; so auch die in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeitete Fassung eines Gebetbuches, dessen Miniaturen von Giulio Clovio herrühren, in der Bibliothek von Neapel. Als Medailleur wird Benvenuto weiter unten noch einmal genannt werden.

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I. S. 165. — Ein ähnlicher und ähnlich werthvoller Schild befindet sich in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin. Hier mag bemerkt werden, dass überhaupt die italienische Kunst jener Zeit an Waffenarbeiten dieser Art mannigfach treffliche Werke hervorgebracht hat, wie an solchen die ebengenannte Sammlung eine ganze Reihenfolge der schätzbarsten Stücke enthält.

In etwas abweichender Richtung erscheint Niccolo Pericoli, gen. il Tribolo (1500—1565). Die Hauptarbeiten dieses Künstlers sieht man an der Façade von S. Petronio zu Bologna. Die hier befindlichen Arbeiten des Jacopo della Quercia scheinen auf seine Richtung nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; er entfaltet sich von solcher Grundlage aus, ohne dass man ihn zwar den ersten Meistern zuzuzählen hätte, zu einer eigenthümlichen Heiterkeit und Grazie, die indess einer gewissen grossartigen Haltung keinesweges entbehrt.

§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel.

Lebhafte und anziehende Entwickelungsmomente finden sich zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in der oberitalienischen Sculptur, vornehmlich im Gebiete von Venedig. Sie schliessen sich, im Einzelnen, der antiken Darstellungs- und Behandlungsweise sehr nahe an, was, wie es scheint, vornehmlich durch jene Bestrebungen veranlasst wurde, welche der Schule von Padua, zunächst zwar im Gebiete der Malerei, ihr Dasein verdankten.

In diesem Bezuge ist hier zuerst Andrea Riccio von Padua, genannt Briosco (1480—1532) anzuführen. Von ihm sind zwei der Bronzereliefs im Chore von S. Antonio zu Padua (zwischen den roheren Arbeiten des Vellano, — sie stellen den David vor der Bundeslade und Judith mit Holofernes dar), sowie die eines grossen reichgeschmückten Kandelabers, ebendaselbst, gefertigt 1507; ausserdem eine Reihe von Bronzereliefs, welche, dem Grabmonumente der Torriani zu Verona entnommen, sich gegenwärtig im Museum von Paris befinden. Alles dies sind Arbeiten, die, mehr oder weniger, eine geistvoll lebendige, selbst zarte Aufnahme und Aneignung antiker Elemente erkennen lassen.

Sodann die Künstlerfamilie der Lombardi, die zu derselben Zeit, und in ähnlicher Richtung begriffen, in Venedig blühte. Unter den Gliedern dieser Familie werden als Bildhauer besonders Pietro Lombardo und seine Söhne Tullio und Antonio gerühmt. Einige von den Arbeiten ihrer Hand sieht man in S. Antonio zu Padua, bei weitem die grössere Mehrzahl zu Venedig. Hier sind mächtige Grabmonumente, wie die des Pietro und des Giovanni Mocenigo in S. Giovanni e Paolo, und das des Andrea Vendramin, ebendaselbst, reichlich mit ihren Sculpturen geschmückt, welchen sie zum Theil ein sehr edel antikes Gepräge gegeben. Das anmuthvollste Werk ist aber der grosse Bronze-Altar in der Kapelle Zeno von S. Marco (1505—1515); hier ist die Nachahmung der Antike minder einseitig; namentlich die Statue der thronenden Madonna, welche zwischen

denen des h. Petrus und des Täufers Johannes diesen Altar schmückt, ist von einer stillen Anmuth, einer ernsten Lieblichkeit, die an die Werke des Andrea Sansovino erinnert. Als die Urheber dieses Werkes werden Pietro und Antonio Lombardi, und neben ihnen Alessandro Leopardi genannt; dem letzteren, von dem u. a. auch die brillanten Bronze-Piedestale für die drei berühmten Masten des Markusplatzes herrühren (1505), dürfte die Erfindung des Architektonischen an jenem Monumente zuzuschreiben sein. — Ein andrer, etwas jüngerer Künstler von ähnlicher Richtung wird gewöhnlich mit dem Namen Alfonso Lombardi, und als ein Ferrarese bezeichnet; vermuthlich erhielt er seine Ausbildung bei einem der Familie der Lombardi, die sich in Ferrara aufhielten; sein eigentlicher Name war Alfonso Cittadella, und er stammte aus Lucca.[1] Zwei Werke seiner Hand, beide zu Bologna befindlich, stellen ihn den gediegensten Meistern der Zeit gleich; das eine ist eine figurenreiche und höchst würdig gehaltene Gruppe lebensgrosser Statuen, aus Thon gebrannt, welche den Tod der h. Jungfrau darstellen, im Oratorium della Vita (1519); das andre ein Relief der Auferstehung Christi, voll klarer, einfacher Schönheit, über einer Seitenthür von S. Petronio (1526).

Durch Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der ursprünglich ein Schüler des Andrea Sansovino war und nach diesem gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt wird, der sich nachmals jedoch mehr der Richtung Michelangelo's zuneigte, ward auch die letztere nach Venedig verpflanzt. Dies geschah, seit Jacopo seinen Aufenthalt zu Rom (nach der Plünderung dieser Stadt durch die Franzosen, 1527) mit dem zu Venedig vertauscht hatte und hier durch zahlreiche Werke, sowie durch eine bedeutende Anzahl von Schülern, die seinen Styl nachzuahmen strebten, bis an seinen Tod den bedeutendsten Einfluss ausübte. Indess gehört Jacopo Sansovino keineswegs zu jenen einseitigen Nachahmern des Michelangelo, wie deren in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts so viele auftauchten, die nur in der Uebertreibung der Einseitigkeiten des Meisters das Heil für die Kunst zu finden wähnten; im Gegentheil ist in seinen Arbeiten häufig eine zartere Formengebung, eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit zu bemerken, die ebensosehr, wie dem eigenen Sinne des Künstlers, eines Theils wohl den Nachwirkungen seines ursprünglichen Meisters, andern Theils dem allgemeinen künstlerischen Streben, in welches er zu Venedig eintrat, zugeschrieben werden muss. Unter den mannigfaltigen Werken

[1] *C. Frediani. intorno ad Alfonso Cittadella, etc.* (Vgl. Schorn'sches Kunstblatt, 1835, no. 73.)

seiner Hand, welche Venedig besitzt, sind besonders die in S. Marco, und unter diesen namentlich die reiche Bronzethür der Sakristei, hervorzuheben; sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertigten Sculpturen der Halle, am Fuss des Glockenthurmes von S. Marco; die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia; die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, u. s. w. In S. Antonio zu Padua wurde von ihm und seinen Schülern der reiche Reliefschmuck der Kapelle del Santo gefertigt (von seiner eignen Hand die Erweckung eines Mädchens). — Unter seinen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen zu Venedig, mit denen er, wie bemerkt, mehrfach gemeinschaftlich arbeitete, sind besonders hervorzuheben: Danese Cataneo (von diesem u. a. der schöne, von E. Fregoso gestiftete Altar in S. Anastasia zu Verona); Girolamo Campagna (treffliche Reliefs in S. Antonio zu Padua, Kap. del Santo); Alessandro Vittoria (Altar mit der Statue des h. Hieronymus in S. Maria dei Frari zu Venedig); Giulio dal Moro, Tiziano Aspetti, Francesco Segala, Tiziano Minio, u. A. m.

In Rücksicht auf die Sculptur in der Lombardei ist hier an jene Arbeiten in der Karthause von Pavia zu erinnern, die, im fünfzehnten Jahrhundert begonnen, auch noch im sechszehnten, in ähnlicher Anmuth des Styles, ihren Fortgang hatten.[1] Zu den Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, welche hier thätig waren, gehört u. A. Agostino Busti, gen. Bambaja, von Mailand, ein Künstler, der besonders in sauber durchgeführten Arbeiten von kleinerer Dimension ausgezeichnet war. Sein Hauptwerk war das, durch die feinste, zierlich phantastische Ornamentik ausgezeichnete Grabmonument des Gaston von Foix in Mailand, das gegenwärtig zerstreut ist und von dem nur einzelne Theile in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek, andre in der Brera von Mailand aufbewahrt werden. Ein Nachfolger des Bambaja in solcher Arbeit, doch bereits bedeutend manierirt, war Francesco Brambilla. — Ein andrer unter den Meistern der Karthause von Pavia war Marco Agrate; von ihm rührt eine Statue des h. Bartholomäus im Dome von Mailand her, mit abgezogener Haut (nach der Legende des Heiligen), ein vollständig genaues anatomisches Modell, somit für die Verirrungen, zu denen die realistische Richtung und das wissenschaftliche Streben der modernen Zeit allerdings führen konnte, ein nur zu deutliches Zeugniss. Die Statue trägt die naive Inschrift, dass sie nicht von Praxiteles, sondern von M. Agrate gefertigt sei, was Niemand in Zweifel zu ziehen geneigt sein wird. —

[1] Vgl. oben S. 663.

Endlich begegnen uns auch in **Neapel** einige beachtenswerthe Meister der Sculptur, welche der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehören. **Giovanni da Nola, gen. il Merliano,** (1478—1559) war Schüler jenes älteren Meisters, des Angelo Aniello Fiore. Von ihm sieht man Arbeiten in verschiedenen Kirchen der Stadt, die jedoch nicht alle gleichen Werth haben. Die trefflichsten, durch eine einfache Schönheit ausgezeichnet, sind drei Grabmäler in S. Severino e Sosio, Kapelle Sanseverino; so auch das anmuthige Grabmonument eines jungen Mädchens, der Antonetta Gandino, in S. Chiara. — Schüler des Merliano war **Domenico d'Auria.** Wie die genannten Arbeiten seines Meisters, so sind auch ihm Adel- und Einfachheit eigen, namentlich in den schönen Reliefs der Kapelle Gesualda in S. Severino e Sosio, welche den gekreuzigten Heiland und die Madonna mit dem Leichnam des Sohnes vorstellen. — Bedeutender als beide jedoch war **Girolamo di Santacroce** (1502—1537). Seine Arbeiten, wie die Statue des h. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto und zwei Grabmonumente in S. Domenico maggiore (Kap. S. Stefano) zeichnen sich ebenso durch liebenswürdige Naivetät, wie durch hohe und reine Schönheit aus.

§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure.

Jene kleine Gattung der Sculptur — die Medaillen-Arbeit — die bereits im fünfzehnten Jahrhundert, und vornehmlich in den oberitalienischen Gegenden, so mancherlei interessante Werke hervorgebracht hatte, tritt uns auch im sechszehnten Jahrhundert in hoher Bedeutung entgegen.[1] Die Technik hatte sich, durch den Gebrauch in Stahl geschnittener Stempel, bedeutend vervollkommnet, so dass die Arbeiten, keiner besondern Nachhülfe bedürftig, nunmehr in grosser Vollkommenheit geliefert werden konnten; auch strebte man jetzt, mehrfach wenigstens, dahin, den für den Verkehr bestimmten Münzen in solcher Art ein wirklich künstlerisches Gepräge zu geben. In andern Fällen wurden Medaillen in getriebener Arbeit geliefert. Sehr bedeutend aber wirkte in dieser Zeit ein zweites Fach der kleinen Sculptur, das mit dem ebengenannten in naher Verwandtschaft steht, die Steinschneidekunst, auf die der Medailleure zurück. Vorzügliche Talente wandten sich nunmehr auch dieser Kunstgattung zu und leisteten, zumeist in beiden Fächern thätig, das Bedeutendste. Antike Muster wurden häufig zum Vorbilde genommen und nachgeahmt, oder sonst der Antike ähnliche Arbeiten mit solcher Meisterschaft gefertigt, dass es oft

[1] Bolzenthal, Skizzen, Abschn. 2.

sehr schwer ist, das Moderne von dem Antiken zu unterscheiden. Besonders waren es auch gegenwärtig wiederum oberitalienische Meister, die sich in der Fertigung geschnittener Steine und Medaillen auszeichneten.

Valerio Belli von Vicenza, gen. Valerio Vicentino (geb. um 1468 oder 1478, gest. 1546) ist als einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen zu nennen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für den Papst Clemens VII. fertigte und welches gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt wird; es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, auf denen Scenen aus der Geschichte Christi eingeschliffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styles, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen.[1] Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten seiner Hand bezeichnen kann, entsprechen denselben Vorzügen. — Ihm stehen andre ausgezeichnete Meister zur Seite: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495—1555, treffliche Gemmen und Medaillen, unter den letzteren besonders ein paar bedeutende Stücke, die sich auf den Zug Kaiser Karl's V. nach Afrika beziehen); Alessandro Cesati, gen. il Greco, aus dem Mailändischen (dessen Medaille auf Papst Paul III. — auf ihrer Rückseite der Hohepriester von Jerusalem, vor dem Alexander der Gr. sich beugt, — als das Meisterwerk des ganzen Kunstzweiges gilt); Giovanni Giacomo Caraglio von Verona (1500—1570); Matteo del Nassaro, ebenfalls von Verona (im Museum von Paris ein paar ausgezeichnete geschnittene Steine, einer mit dem Bildniss König Franz I., der andre mit der Darstellung der Constantinsschlacht); Francesco Anichini aus Ferrara; Domenico di Polo aus Florenz; Lodovico Marmitta aus Parma, u. a. m. — Die ebengenannten waren in den beiden Kunstgattungen ausgezeichnet. Unter denen, die ausschliesslich als Steinschneider berühmt sind, ist Maria di Pescia hervorzuheben, der den sogenannten Siegelring des Michelangelo, einen, lange Zeit für antik ausgegebenen Stein mit der Darstellung eines figurenreichen Bacchanales (gegenwärtig im Museum von Paris) gefertigt hat. — Unter den Medailleuren nimmt sodann Niccolo Cavallerino von Modena (sonst auch als Goldschmied und Bildhauer bekannt) eine vorzügliche Stelle ein; von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des Valerio berichtet ist.

den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni gefertigt. Ferner **Benvenuto Cellini**, dessen in Gold getriebene Schaumünzen, zum Schmuck der Hüte vornehmer Herren, sehr gesucht waren, und der auch eine bedeutende Anzahl von Stempeln zu Münzen geliefert hat. Die auf den letzteren enthaltenen Darstellungen haben aber schon das etwas manieristische Gepräge, welches fast den sämmtlichen Nachfolgern Michelangelo's eigen ist. Noch mag hier **Giovanni Cavino** von Padua (1499—1570) erwähnt werden, der, wie auch der obengenannte Marmitta, in der Nachahmung antiker Münzen vorzüglich geschickt war.

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Blüthe der italienischen Malerei entfaltete sich, wie dies bereits angedeutet ist, auf eine mannigfach verschiedene Weise. Für diese Verhältnisse gaben zunächst die Zustände der verschiedenen Kunstschulen, wie wir dieselben in der Zeit um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts verlassen haben, die bedingende Grundlage; doch fanden gerade um diese Zeit mehr oder minder bedeutende Wechselwirkungen statt, welche die Einseitigkeit des Strebens, die an manchen Orten bemerklich wird, wohlthätig milderten. Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenthümlichen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte, sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vortheilhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der, den eigenthümlich realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist **Leonardo da Vinci**, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er die eigenthümliche Richtung der lombardischen Schule zu ihrer schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch eigenthümliche Sinnesweise gehoben) die Richtung des

Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andre Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier, als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Raphael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styles entfaltete, in seiner freieren Entfaltung zum Theil durch die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Raphael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen andrer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In andrer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wiederum andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit den eigentlich venetianischen verbanden.

§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

Leonardo da Vinci (1452—1519),[1] in der Nähe von Florenz geboren und hier in der Schule des Andrea Verocchio gebildet, ist derjenige Meister, der die grosse Glanzzeit der italienischen Malerei eröffnet. Seine Thätigkeit fällt zwar grössten Theils noch in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Thätigkeit vieler derjenigen Künstler, die im vorigen Kapitel besprochen sind; seine Entwickelung aber ragt bedeutend über diese hinaus und leitet entschieden die vollkommen freien und umfassenden Bestrebungen des sechszehnten Jahrhunderts ein. Leonardo war von einem forschsamen Geiste und von der vielseitigsten Schöpferkraft beseelt; in allen Künsten und Wissenschaften erfahren, wusste er ebenso scharf das Leben der Seele, wie das des Körpers bis in die letzten Endpunkte hinab zu durchdringen und in seinen Gebilden darzustellen; und dennoch war er frei von aller Nüchternheit

[1] Ueber Leonardo u. s. Schule s. die Umrisse bei *Fumagalli, scuola di Lion. da Vinci in Lombardia.*

der Auffassung, vielmehr waltet in seinen Darstellungen durchweg zugleich der Hauch einer zarten und tiefsinnigen Schwärmerei, der ihnen, bei der Fülle des Lebens, die sich darin ausspricht, einen um so eigenthümlicheren Reiz giebt. Solcher Auffassung gemäss zeichnen sie sich, was das Aeussere der Behandlung betrifft, durch einen weichen, aber höchst durchgebildeten Schmelz des Vortrages aus.

Die vielseitige Thätigkeit des Leonardo war der Grund, dass er, wie es scheint, keine sonderlich grosse Anzahl von Arbeiten geliefert hat, die dem Fache der Malerei zugezählt werden müssen, obschon diess jedenfalls sein Hauptfach war. Ungleich mehr zu bedauern ist es, dass die wichtigsten dieser Arbeiten untergegangen sind und dass wir über dieselben somit nur eine unzulängliche Kunde besitzen. (Dass dasselbe Missgeschick auch sein grosses Werk im Fache der Sculptur betroffen hat, ist bereits erwähnt worden.) Die vorzüglichsten Werke seiner Jugendzeit, einen grauenvollen Medusenkopf, einen Carton des Neptun auf sturmbewegtem Meere, einen andern, der das Paradies vorstellte, kennen wir nur aus der Beschreibung. — Im J. 1482 ward Leonardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen und hielt sich hier bis 1499 auf. Hier eröffnete sich ihm die anziehende Eigenthümlichkeit der lombardischen Kunst, in ihrer weichen und süssen Anmuth und in jener gemessenen Durchbildung, welche sie dem Einfluss der Paduaner verdankte. Gewiss blieb diese Kunstrichtung nicht ohne Einfluss auf ihn, wie er dieselbe umgekehrt, an der Spitze einer zahlreichen Schule, die sich alsbald um ihn versammelte, zu ihrer edelsten Entfaltung brachte. Hier schuf er das grosse Meisterwerk seines Lebens, das berühmte Abendmahl, welches er auf eine Wand im Refektorium von S. Maria delle Grazie (mit Oelfarben) malte, ein Werk, das bei der lebendigsten dramatischen Entwickelung die grösste Harmonie des Styles, bei der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung offenbarte. Aber frühzeitig verdorben und übermalt, und wieder übermalt und wieder verdorben, ist das Gemälde jetzt nur eine traurige, gespensterhafte Ruine, und wir kennen dasselbe eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigen, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die gegenwärtig zum grössten Theil im Besitz des Kunsthändlers Woodburn in London sind und die freilich den höchsten Begriff von der Schönheit des Werkes, wie dasselbe ausgeführt ward, geben. Von andern Arbeiten, die Leonardo in Mailand ausgeführt haben dürfte, wird später die Rede

sein. — Im J. 1499 kehrte er nach Florenz zurück. In die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts fallen wiederum zwei höchst wichtige Werke, Beides Cartons. Der eine, erhalten und in der Akademie von London aufbewahrt, stellt die h. Jungfrau mit ihrer Mutter (der h. Anna) und mit dem Christkinde, das mit einem Lamm spielt, dar; ein Werk, das ein eben so hohes und durchgebildetes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innerliche Beseelung erkennen lässt. Von seinen Schülern ist dasselbe (wie auch eine zweite, ähnliche Composition) mehrfach gemalt worden. Der zweite Carton stellte ein Reitergefecht, eine Scene aus der florentinischen Geschichte, dar; Leonardo arbeitete denselben im Auftrage der florentinischen Regierung und im Wettkampfe mit Michelangelo; die höchste und gewaltigste Aeusserung des Lebens war hierin, in den Menschen wie in den Thieren, aufs Ergreifendste zur Erscheinung gebracht. Leider kennen wir diesen Carton (wenn nicht etwa nur einen Theil desselben) einzig nur aus einem späteren Kupferstich, von der Hand des Edelink, den dieser nach einer von Rubens gefertigten Zeichnung gestochen hat; hier erscheint das Ganze, obschon mit rüstigstem Sinne aufgefasst, doch wesentlich in die schwerere Darstellungsweise des Rubens übergetragen. Der erstgenannte Carton hatte, als er öffentlich ausgestellt ward, ganz Florenz zur Bewunderung hingerissen; der zweite, und ebenso zwar auch der gleichzeitig von Michelangelo gefertigte Carton, ward förmlich als eine Schule für die jüngere Künstlerwelt betrachtet. — Im J. 1516 wurde Leonardo, durch König Franz I. nach Frankreich berufen, und starb dort nach wenigen Jahren.

Unter den Werken, die, ausser den ebengenannten, bei der Betrachtung von Leonardo's Thätigkeit im Fache der Malerei vornehmlich zur Sprache kommen dürften (denn sehr Vieles wird ihm ganz irrthümlich zugeschrieben), sind zunächst die folgenden hervorzuheben: Die Bildnisse des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, noch streng behandelt, somit (wenn vollkommen ächt) als frühere Arbeiten des Meisters zu betrachten. Ebendaselbst mehrere andre, in farbigen Stiften entworfene Bildnisse, zum Theil, trotz der Flüchtigkeit der Anlage, von grosser Schönheit. — Eine Anbetung der Könige im Museum von Florenz, eine grosse und reiche Composition, doch nur untermalt, somit nur als flüchtig entworfener Carton zu betrachten. — Mehrere ausgezeichnete Madonnen und heilige Familien, die zum Theil jedoch von seinen Schülern ausgeführt sind; eine überaus holdselige Madonna mit dem Kinde, zu Mailand, früher im Besitz der Familie Araciel; eine grossartige Mater dolorosa,

ebendaselbst; eine unvollendete Madonna mit dem Kinde, in der Mailänder Brera; eine heilige Familie, die, mit manchen Veränderungen, mehrfach vorkommt, im Mailändischen, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg, in englischen Gallerieen, (die bekannteste Composition dieser Art führt den Namen der *Vierge au basrelief*, und das eigentliche Original derselben soll sich im Privatbesitz in England befinden); eine höchst liebliche heilige Familie, unter dem Namen der *Vierge aux rochers* bekannt, doch nur von einem der Schüler ausgeführt, im Museum von Paris, u. s. w. Endlich ist hiebei das Wandbild einer Madonna mit der Halbfigur des Donators, im Kloster S. Onofrio zu Rom, zu erwähnen, ein Gemälde, dessen Aechtheit indess sehr problematisch sein dürfte. — Ob die Composition eines, wiederum in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Gemäldes, Christus als Jüngling zwischen vier Schriftgelehrten, von Leonardo sei, mag hier ebenfalls dahin gestellt bleiben; das bisher als Original betrachtete Exemplar, in der National-Gallerie zu London, gilt jezt entschieden als eine Arbeit seines Schülers Bernardino Luini. — Dasselbe ist der Fall mit dem, übrigens höchst anmuthvollen Bilde der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra zu Rom. — Ueber ein, in neuerer Zeit verschollenes Bild, das sich früher in der Gallerie von Cassel befand und als eins der vorzüglichsten Werke von Leonardo galt, lässt sich noch weniger etwas Sicheres sagen. Das Bild, eine Mutter mit ihren Kindern, führte den Namen der Caritas; der tiefsinnig süsse und sehnsuchtsvolle Ausdruck der Köpfe desselben wird höchlichst gerühmt. Neuerlich wird indess mit Bestimmtheit versichert, das Gemälde habe ursprünglich eine Leda vorgestellt und sei nur durch Uebermalung, die Nacktheit in etwas zu verhüllen, zu einer Caritas umgestempelt worden; auch befinde sich dasselbe gegenwärtig, wohlverborgen, in Brüssel.

Aber alle bisher angeführten Werke sind theils nur Cartons, theils unvollendete, theils verdorbene Gemälde; bei mehreren ist die Sicherheit, ob sie von Leonardo's Hand herrühren, noch nicht genügend ermittelt, bei andern ist ihm wenigstens die Ausführung mit Bestimmtheit abgesprochen worden. Als vollkommen sichere und durchgebildete Gemälde aus der Blüthezeit seiner künstlerischen Kraft sind, soweit die bisherigen Forschungen ein bestimmtes Urtheil zulassen, nur drei Arbeiten anzuführen, die sich im Museum von Paris befinden. [1] Das eine ist die Halbfigur des Täufers Johannes, der Kopf von begeistertem fast wonnetrunkenem Ausdruck. Das zweite ein weibliches Bildniss, früher ohne Grund mit dem Namen

[1] Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 423, ff.

der *Belle ferronnière* (einer Geliebten des Königs Franz I.) bezeichnet, vermuthlich das Portrait der Lucrezia Crivelli, Geliebten des Lodovico Sforza, somit in Mailand gemalt, ein Bild von höchst edler und reiner Auffassung, anziehend durch einen leis melancholischen Hauch, der über die Züge des Gesichtes hingeweht ist. Das dritte ist das Bildniss der Monna Lisa, später in Florenz gemalt, von höchster Feinheit in der Zeichnung und Zartheit in der Modellirung, und durch einen wundersamen Liebreiz ausgezeichnet.

An Leonardo schliessen sich zunächst die Künstler der Mailänder Schule[1] an, die sich theils inniger seiner persönlichen Richtung hingaben, theils mehr von der älteren Auffassungsweise beibehielten, theils auch fremdartige Einwirkungen mit diesen Elementen zu verbinden strebten. Die meisten derselben sind als seine unmittelbaren Schüler zu bezeichnen.

Als der anziehendste unter ihnen ist Bernardino Luini oder Lovino voranzustellen. Die hohe, kindlich reine Naivetät der Auffassung, die Einfalt in der Composition, die süsse Anmuth der Köpfe, das heiter blühende Colorit geben den Bildern dieses Künstlers einen grossen Reiz; ohne die Energie, die grossartige Charakteristik, die tiefe Durchbildung des Leonardo zu erreichen, hat er dennoch einen grossen Theil von der eigenthümlichen Richtung des Meisters mit Glück aufgenommen und frei und unbefangen, seiner individuellen Stimmung gemäss, weiter zu verarbeiten gewusst. Zugleich tritt in seinen Werken zuweilen, ebenfalls günstig wirkend, eine Erinnerung an Raphael hervor, die vielleicht den aus der Schule des letzteren hervorgegangenen und nach seinen Zeichnungen gefertigten Kupferstichen beizumessen ist. Häufig hat man Bilder Luini's als Hauptwerke des Leonardo betrachtet; so einige der bereits im Vorigen genannten Gemälde; so das Brustbild des Johannesknaben mit dem Lamme, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Herodias in der Tribune des Florentiner Museums, die Madonna zwischen der h. Katharina und Barbara in der Gall. Esterhazy zu Wien. Die Brera von Mailand besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, zumeist Fresken aus aufgehobenen Mailändischen Kirchen. Andre Fresken sieht man noch gegenwärtig in verschiedenen Kirchen von Mailand, zahlreiche und bedeutende Arbeiten vornehmlich im dortigen Monastero maggiore (S. Maurizio). Seine Hauptwerke sind die Fresken im Franciskanerkloster degli Angeli zu Lugano (um 1529, namentlich die Leidensgeschichte Christi) und die in der Kirche von Saronno (um

[1] Vgl. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, no. 69, ff.

1530, Geschichten der h. Jungfrau). — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, ist wenig bedeutend.

Unter den übrigen Schülern des Leonardo soll Francesco Melzi dem Meister ebenfalls vorzüglich nahe stehen; ihm schreibt man das grossartige Wandbild einer Madonna im Schlosse Vaprio zu. — Andrea Salaino (oder Salai) zeichnet sich durch eine gewisse frische Wärme aus. (Bilder in der Brera.) — Marco d'Oggione ist als ein mehr handwerklicher Maler zu betrachten. (Eine Reihe von Bildern in der Brera, ein treffliches Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand). — Giovan Antonio Beltraffio erinnert mehr, als die ebengenannten, an die alterthümlich lombardische Schule, deren Richtung sich bei ihm zu einem hohen, ergreifenden Ernste gestaltet; sein Hauptwerk ist eine Madonna zwischen dem Täufer und dem h. Sebastian, nebst knieenden Donatoren, jetzt im Museum von Paris; im Berliner Museum, von seiner Hand, eine grossartige h. Barbara. — Auch bei Gaudenzio Vinci klingt die ältere Schule des Landes nach, doch mehr jene zart religiöse, gemüthliche Richtung; sein Hauptwerk ist das Altargemälde zu Arona, bei Mailand. — Cesare da Sesto strebte dem Leonardo, wenn schon ohne grossen Ideen-Reichthum, mit glücklichem Erfolge in gründlicher Durchbildung des Gegenstandes nach. In früheren Bildern erscheint er dem Meister sehr verwandt; sein bedeutendstes Werk aus dieser Zeit ist eine Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand (die reiche Landschaft des Bildes ist von der Hand des Bernazzano). Später ging Cesare zu Raphael und bemühte sich, dessen Richtung mit der des Leonardo zu vereinen, wozu es ihm indess an der genügenden Kraft gebrach, so dass er in den Bildern dieser Zeit zuweilen in's Affektirte übergeht. Sein Hauptwerk aus dieser späteren Periode ist eine Anbetung der Könige im Museum von Neapel.

Gaudenzio Ferrari[1] (1484—1549) war nicht Schüler des Leonardo, doch ist auch in seinen Bildern der Einfluss, den der letztere auf die Schule des Landes ausgeübt hatte, wahrzunehmen. Damit aber verbinden sich bei ihm noch andre Richtungen, die durch seinen Studiengang und durch seine persönliche Eigenthümlichkeit erklärt werden; eine Zeit lang arbeitete er in der Werkstätte des Perugino, später in Rom bei Raphael, dessen Darstellungsweise er sich, für den Augenblick wenigstens, anzueignen bemüht war; seine eigne Sinnesweise endlich giebt seinen Arbeiten oft einen mehr oder weniger phantastischen Charakter. Sie sind von verschiedenem Werth; nicht selten bemerkt man in ihnen das Streben,

[1] *Gaud. Bordiga, le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.*

ungewöhnlich zu erscheinen, oft aber haben sie auch eine hohe und freie Würde. Die Lombardei besitzt einen grossen Reichthum seiner Werke. So zunächst die Mailänder Brera (hier besonders ausgezeichnet drei Fresken mit den Hauptmomenten der Geschichte der Maria). Die vorzüglichsten Werke sieht man zu Varallo. Hier stellte er, in der Kapelle del Sacro Monte, den Opfertod in einer grossen, höchst umfangreichen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als eine freie Statuengruppe (doch naturgemäss bemalt), an den Wänden eine grosse Menge zuschauender Personen, an den Gewölben klagende Engel. Einen nicht geringeren Reichthum an Fresken besitzt, ebendaselbst, die Kirche der Osservanti (seit 1507 und 1510). So auch Vercelli, namentlich die dortige Kirche S. Cristoforo (1532 und 1535). In Saronno malte er die Kuppel der Kirche mit anmuthvollen Engelschaaren aus (1535). U. a. m. Als letztes Hauptwerk seiner Hand sind zwei Fresken, Geisselung und Kreuzigung Christi, in S. M. delle Grazie zu Mailand zu nennen (1542). — Andrea Solario, Schüler des Gaudenzio, wusste die Eigenthümlichkeiten seines Meisters aufs Liebenswürdigste mit der durch Leonardo vorgebildeten zarteren Gefühlsweise zu verbinden. Hauptwerke seiner Hand: eine Himmelfahrt Mariä in der neuen Sakristei der Karthause bei Pavia; eine Madonna mit dem Kinde und eine Herodias im Pariser Museum; ein kreuztragender Christus im Berliner Museum. — Bernardino Lanini und andre Nachfolger des Gaudenzio Ferrari sind weniger bedeutend.

Ferner übte die Richtung des Leonardo einen wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung des Gianantonio Razzi, gen. il Sodoma, aus (geb. um 1480, gest. 1554). Dieser Künstler scheint aus dem Mailändischen gebürtig; später liess er sich in Siena nieder. Die Werke, welche der Zeit seiner schönsten künstlerischen Kraft angehören, haben das Gepräge einer überaus anmuthvollen, doch ebenso hohen und selbst ernsten Süssigkeit. Zu seinen früheren Werken, die noch eine mehr alterthümliche und strenge Richtung erkennen lassen, gehören die Fresken im Klosterhofe von S. Uliveto maggiore bei Buonconvento (neben denen des L. Signorelli), sodann die in der Farnesina zu Rom, aus der Geschichte Alexanders des Grossen; in den letzteren tritt sein eigenthümliches Streben schon bedeutsam hervor. Seine Meisterarbeiten aber finden sich in Siena:[1] namentlich in der Kirche S. Domenico, Kapelle der

[1] Einige Blätter in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.*

h. Katharina von Siena, wo er die Legende dieser Heiligen auf eine wunderbar ergreifende Weise dargestellt hat; und im Oratorium von S. Bernardino, wo die Mehrzahl der Fresken (aus der Geschichte der Maria) von seiner Hand herrührt; ausserdem verschiedene andre Wandbilder und Altartafeln, die jedoch nicht durchweg den gleichen Werth haben. — Hin und wieder zeigt sich in Sodoma's späteren Werken der, nicht günstig wirkende Einfluss der Manieren der florentinischen Schule (sofern die letztere namentlich von Michelangelo abhing). Mehr noch ist dies der Fall bei Sodoma's Schülern und Mitstrebenden in Siena, wobei zum Theil auch Einflüsse der Schule Raphaels eintreten, obschon diese Künstler im Allgemeinen zugleich, mehr oder minder deutlich, der Richtung des Sodoma folgten. So seine Schüler Michelangelo Anselmi (gen. Michelang. da Siena) und Bartolommeo Neroni (gen. Maestro Riccio). So sein Mitarbeiter in S. Bernardino, Domenico Beccafumi (gen. il Meccherino), der sich wenigstens in den Fresken, welche er dort ausgeführt, dem Sodoma erfreulich anzuschliessen wusste. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten des Beccafumi sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Chore des Domes von Siena bilden. — In minder nahem Verhältniss steht Baldassare Peruzzi, der Baumeister (1481—1536). Einige Malereien aus der früheren Zeit dieses Künstlers, wie die Fresken, welche er in der Fernesina und in der Altartribune von S. Onofrio zu Rom ausgeführt, haben noch ein liebenswürdig alterthümliches Gepräge; spätere, wie sein Augustus mit der Sibylle in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena, sind etwas frostiger, nach römischer Manier, behandelt. —

Noch mag hier der Veroneser Gianfrancesco Carotto (um 1470—1546) angeschlossen werden. In seinen früheren Arbeiten den älteren Meistern von Verona, namentlich dem Girolamo dai Libri verwandt, scheint auch er sich später unter dem vorwiegenden Einfluss des Leonardo ausgebildet zu haben; zugleich aber macht sich in seinen Werken eine Annäherung an den Styl Raphaels bemerklich, die bei ihm jedoch keineswegs einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins hervorbringt. Vielmehr erscheint Carotto als ein sehr edler und reiner Meister und wenn auch den Ersten nicht gleich, so doch auf ähnlich achtungswürdiger Stufe stehend, wie etwa Luini und Sodoma. Die Gallerie des Rathspalastes und die Kirche zu Verona enthalten zahlreiche Werke seiner Hand; vorzüglich bedeutend sind seine Arbeiten, Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel, in der Kirche S. Eufemia, Kap. degli Spolverini.

§. 3. Correggio und seine Nachfolger.

Aus derjenigen Richtung der lombardischen Malerei, welche durch Leonardo da Vinci ihr bestimmtes Gepräge erhalten hatte, entwickelt sich ein Meister, dessen Werke wiederum den höchsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst zugezählt werden müssen: Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Ueber seinen Bildungsgang liegen wenig bestimmte Nachrichten vor. Als sein eigentlicher Meister wird gegenwärtig mit Zuversicht jener ältere lombardische Maler Francesco Bianchi Ferrari genannt.[1] Das bedeutendste, fast das einzig bekannte unter den Jugendbildern des Correggio, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (darunter der h. Franciscus) vom J. 1514, in der Gallerie von Dresden, lässt dies sein Verhältniss zu dem ebengenannten mit Bestimmtheit erkennen; zugleich aber zeigt dasselbe die entschiedene Nachwirkung des Leonardo, wie es an sich das Zeugniss eines sehr früh entwickelten Talentes ist. Diesem Bilde nahe verwandt ist noch ein zweites Werk des Correggio, eine Altartafel mit vier Heiligen, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London. — Aber es lebte in Correggio ein Geist, der sich bald in einer selbständigen und eigenthümlichen Weise entfaltete. Er war von der Natur mit dem tiefsten und feinsten Empfindungsvermögen begabt, und seine Bilder wurden der unmittelbare Ausdruck desselben; er weiss in ihnen die seligste Lust einer paradiesisch heitern Welt, die vollste Inbrunst der Liebe (der göttlichen wie der irdischen), und nicht minder den erschütterndsten Schmerz, der auch die geheimsten Falten des Gemüthes durchdringt, dem Auge gegenüberzustellen. Dabei ist eine wunderbare Verklärung über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine lichterfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen jenes gesteigerten Empfindungsvermögens folgt. Dies ist die Kunst des Helldunkels, welche den Schmelz der Modellirung, der bei Leonardo da Vinci sichtbar wird, in einem hoch potenzirten Maasse ausbildet, und in welcher die technische Meisterschaft des Correggio beruht. Uebrigens ist bei dieser flüchtigen Charakteristik gleich von vorn herein zu bemerken, dass die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, eine gefahrvolle war, dass seine affektvolle Beweglichkeit leichter als in andern Richtungen zum Affektirten hinüberleiten konnte, und dass eine solche Ausartung (oder wenigstens der Beginn dazu) besonders da nahe lag, wo der Gegenstand der Darstellung an sich eine ruhigere Stimmung erforderte.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 420.

Unter den, im Folgenden anzuführenden Hauptwerken Correggio's nenne ich zunächst die Cyclen seiner Freskomalereien in Parma, die für den Gang seiner Entwickelung bestimmte Anhaltspunkte bieten. Im J. 1518 malte er hier die zierlichen, der antiken Mythe entnommenen Dekorationen in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo, unter denen besonders die, mit Jagd-Attributen versehenen Genien der gewölbten Decke von liebenswürdigster Anmuth sind. Hierauf folgen (1520—1524) die Malereien der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die Himmelfahrt Christi und auf den Pendentifs der Kuppel die Evangelisten und die Kirchenväter darstellend, ein Werk von eigenthümlicher Grossheit des Sinnes. In der Altartribune hatte er gleichzeitig eine Krönung der Maria gemalt; diese Arbeit verschwand bei dem Abbruch der Tribune (1584); alte Copien derselben, von der Hand des Annibale Caracci, finden sich im Museum von Neapel. Von 1526—1530 malte Correggio die Kuppel des Domes, wo er die Himmelfahrt der Maria vorstellte, ein höchst figurenreiches Werk, Alles erfüllt von himmlischer Entzückung, doch, bei der Ueberfülle der Gestalten und der Menge perspektivischer Verkürzungen, die darauf angebracht sind, minder klar im Eindrucke des Einzelnen, als das vorige Werk.

Die wichtigeren Tafelbilder des Correggio lassen sich, dem Inhalte nach, in verschiedene Gattungen theilen. Eine derselben umfasst diejenigen Bilder, welche der Darstellung einer kindlich heiteren Unschuldswelt gewidmet sind und sich vorzugsweise in dem Kreise der heil. Familie bewegen. So das überaus liebliche Bildchen einer h. Familie, wo im Hintergrunde Joseph mit Tischlerarbeit beschäftigt erscheint, in der National-Gallerie zu London; ein Bildchen der Vermählung des Christkindes mit der h. Katharina im Museum von Neapel, und ein grösseres Exemplar desselben Gegenstandes (wobei auch der h. Sebastian) im Museum von Paris; ein Bildchen der Ruhe auf der Flucht (la Zingarella benannt) im Museum von Neapel; eine andre Darstellung desselben Gegenstandes in der Gallerie von Parma; in der letzteren auch das höchst anmuthvolle Freskobild einer Madonna mit dem Kinde. Diesen Bildern ist sodann die berühmte heilige Nacht (Anbetung der Hirten) in der Gallerie von Dresden zuzuzählen. — Andre Gemälde haben die Darstellung des tiefsten, erschütterndsten Seelenschmerzes zu ihrem Gegenstande. Die bedeutendsten von diesen sind: das miniaturartig vollendete Bildchen des Christus am Oelberge, ein Werk voll der ergreifendsten Poesie, in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London; und die Ausstellung des Erlösers vor Pilatus, die höchste Verklärung des Schmerzes offenbarend, in der

National-Gallerie von London. Ihnen ähnlich eine Kreuzabnahme in der Gallerie von Parma, und das Martyrthum der h. h. Placidus und Flavia, ebendaselbst. — Wieder andre sind einfache Altartafeln, Madonnen und Heilige vorstellend. Diese aber, deren Gegenstand mehr eine feierliche Ruhe des Gefühles verlangt, konnten dem inneren Wesen von Correggio's Kunstrichtung nicht eben günstig entsprechen, und so wirken sie, bei vielen Vorzügen und Schönheiten im Einzelnen, insgemein auf das Gefühl des Beschauers minder wohlthuend. Die wichtigsten sind die unter dem Namen des h. Hieronymus (in der Gall. von Parma), des h. Sebastian und des h. Georg (beide in der Gallerie von Dresden) bekannten Bilder. — Als eine vierte Gattung sind die Gemälde zu betrachten, die, dem Kreise der antiken Mythe sich anschliessend, das Verlangen und die Wonne der Sinnenwelt in verklärten Zügen offenbaren. Zu diesen gehören zwei Bilder des Berliner Museums, Leda, die mit ihren Gespielinnen badet, und Jo, von der Wolke umarmt, letzteres namentlich ein Werk von hinreissender Gewalt. Ferner: Jupiter und Antiope im Pariser Museum, minder erfreulich in der Composition, obgleich von dem vollendetsten Schmelz des Vortrages; Danae mit Amorinen, in der Gallerie Borghese zu Rom; die Erziehung des Amor (durch Venus und Merkur) in der National-Gallerie zu London, ein Bild von hohem, geläutertem Adel; und der überaus anmuthige Ganymedesraub in der k. k. Gallerie zu Wien. — Endlich noch zwei eigenthümlich vollendete Bilder der Gallerie von Dresden, die h. Magdalena und ein männliches Bildniss.

Die Schüler und Nachfolger des Correggio geriethen insgemein, wo sie die Empfindsamkeit des Meisters in sich aufzunehmen strebten, in eine affektirte Manier; nur in einzelnen Fällen, wo sie sich einer schlichteren Naivetät überliessen, erscheinen sie ansprechender. Die bedeutendsten unter ihnen sind: Pomponio Allegri (Sohn des Correggio), Francesco Maria Rondani, Michelangelo Anselmi (derselbe, der schon oben als Schüler des Sodoma aufgeführt ward), Bernardino Gatti, Giorgio Gandini, Lelio Orsi, u. s. w. — Bei weitem der berühmteste unter den Nachfolgern Correggio's ist Francesco Mazzuoli, gen. il Parmigianino (1503—1540). Dieser Künstler hatte allerdings ein sehr bedeutendes und gleichfalls schon sehr früh gereiftes Talent; aber die seelenvolle Grazie seines grossen Vorgängers ward bei ihm zu einer, ihres Strebens sich stets bewussten Koketterie, und die letztere wirkt in seinen Bildern um so widerwärtiger, als er darauf hinarbeitet, mit solcher Richtung zugleich eine gewisse Grossheit, nach der Weise des Michelangelo, zu verbinden. Nur

wo das unmittelbare Vorbild der Natur ihm einen wohlthätigen Zügel anlegte, d. h. in der Darstellung von Bildnissen, wie sich solche u. a. im Museum von Neapel vorfinden, erscheint Parmigianino wahrhaft bedeutend. — Ein noch grösserer Manierist in derselben Richtung war sein Schüler und Vetter, Girolamo di Micchele Mazzuolo.

§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andre florentinische Meister von verwandter Richtung.

Wenn Leonardo da Vinci in Florenz nicht, wie in Mailand, eine eigenthümliche Schule gegründet hat, so ist gleichwohl auch hier ein mehr oder weniger bedeutender Einfluss seiner Persönlichkeit und der durch ihn mächtig gehobenen technischen Ausbildung keineswegs zu verkennen. In diesem Betracht darf hier eine Reihe von, zum Theil sehr ausgezeichneten Malern namhaft gemacht werden, deren Richtung sich auf der einen Seite an jenes ältere, realistische Streben der florentinischen Schule (wie dasselbe zuletzt in seiner grossartigsten Bedeutung bei Ghirlandajo erschienen war) anschloss, auf der andern Seite aber durch Leonardo zu einer tieferen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freieren Gestaltung derselben hingeführt ward.

Der älteste unter diesen ist Baccio della Porta, nachmals Mönch und gewöhnlich mit seinem Klosternamen Fra Bartolommeo genannt, (1469—1517). Auch von seinem Leben gehört noch ein grosser Theil in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts; er war ursprünglich ein Schüler des Cosimo Roselli, und die Richtung dieses Künstlers zeigt sich auch noch, obschon aufs Edelste durchgebildet, in ein paar miniaturartig gemalten Täfelchen von der Hand des Fra Bartolommeo, welche sich im Museum von Florenz befinden und die Geburt und die Beschneidung Christi vorstellen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt indess erst in die letzten Jahrzehnte seines Lebens; dieser Periode gehört die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Werke an, und in ihnen liegt das Streben der neuen Zeit klar ausgesprochen. Es sind zumeist Gemälde von einfacher Composition, Altarbilder mit der thronenden Madonna und Heiligen, oder kleinere Madonnen- oder Heiligenbilder; ohne eine besondre religiöse Schwärmerei zu verrathen, entfalten sie eine ruhige, aber ernste und würdige Auffassung des Lebens, oft nicht ohne Anmuth, zuweilen mit dem Streben nach höherer Grossartigkeit, dessen der Meister jedoch nicht überall mächtig wird. Sein Vortrag hat einen zarten weichen Schmelz, der ziemlich deutlich auf Leonardo zurückweist. Die florentinischen Sammlungen

enthalten eine bedeutende Anzahl solcher Werke, namentlich ist die Gallerie des Palastes Pitti reich daran. Ausserdem finden sich bedeutende Altarbilder seiner Hand vornehmlich in einigen Kirchen von Lucca (S. Martino und S. Romano). Freskobilder von Fra Bart. sind selten; als ein sehr bedeutendes Werk solcher Art kann hier nur die grossartige (doch leider sehr verdorbene) Darstellung des jüngsten Gerichtes in einem Hofe von S. Maria Nuova zu Florenz angeführt werden. — Ein trefflicher Nachahmer des Fra Bartolommeo war sein Freund Mariotto Albertinelli, (mehrere Bilder u. a. in den Sammlungen von Florenz, vorzüglich ausgezeichnet eine Heimsuchung Mariä im dortigen Museum). So auch Fra Paolo da Pistoja; (Altarblatt in der k. k. Gallerie in Wien).

Andrea Vanucchi, gen. Andrea del Sarto (1488—1530), ursprünglich ein Schüler des Pier di Cosimo, bildete sich in ähnlicher Richtung aus. Auch seine Werke bewegen sich zum grossen Theil in denselben Gegenständen, doch ist auf der einen Seite der Geist, mit welchem er dieselben auffasst, mehr der der alten florentinischen Schule (d. h. der einer noch grösseren Realität), andern Theils ist seine Durchbildung freier und leichter. In einzelnen Gemälden Andrea's macht sich eine glückliche Aufnahme von Motiven, die dem Leonardo da Vinci unmittelbar eigen sind, bemerklich, und er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zu dem zauberisch wirkenden Helldunkel des Correggio führt; in andern, seiner späteren Zeit angehörigen Gemälden neigt er sich zuweilen zu der Richtung des Michelangelo, die im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich harmonisch zu seiner persönlichen Eigenthümlichkeit stimmt. Die letztere besteht in einer freien und heiteren Naivetät, die vornehmlich in seinen heiligen Familien sehr erfreulich wirkt. Solche und andre Altarbilder finden sich zahlreich in den florentinischen Gallerieen (namentlich wiederum in der des Palastes Pitti), sowie auch in auswärtigen Sammlungen. Als Fresken seiner Hand [1] ist zunächst eine Reihe von Bildern, grau-in-grau gemalt und die Geschichte des Täufers darstellend, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz zu nennen; einige von diesen gehören noch seiner frühsten Zeit an und erscheinen der älteren florentinischen Darstellungsweise noch sehr nahe stehend, die Mehrzahl aber rührt aus seiner vollendeteren Entwickelungsperiode her. Sodann eine Reihe von Fresken im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz, fünf Scenen aus der Geschichte des h. Philippus Benizzi, von einer anziehend schlichten Würde, sowie, ebendaselbst, die Geburt Mariä und die

[1] S. die *Pitture a fresco di Andrea del Sarto.*

Anbetung der Könige; eine grossartige h. Familie (la Madonna del Sacco, 1525), in dem grossen Klosterhofe von S. Annunziata; und ein Abendmahl in dem Refectorium des Klosters S. Salvi bei Florenz (1526—1527). — Als glücklicher Nachahmer des Andrea erscheint sein Freund Marco Antonio Franciabigio, namentlich in ein paar Scenen des Vorhofes dello Scalzo, die von ihm herrühren, und in einer Darstellung der Vermählung der Maria im Vorhofe von S. Annunziata. — Unter Andrea's Schülern ist vornehmlich Jacopo Carucci, gen. Pontormo, ausgezeichnet. Von ihm die Heimsuchung Mariä im Vorhofe von S. Annunziata. Vorzüglich ausgezeichnet war er in Portraitbildern, die er wiederum im zartesten Schmelz der Modellirung durchzubilden wusste. — Sodann Jacone, und Domenico Puligo.

Als ein sehr ausgezeichnetes Talent unter den florentinischen Künstlern, die im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühten, ist ferner Ridolfo Ghirlandajo, Sohn des Domenico, zu nennen. Zwei Bilder seiner Hand, aus der Legende des h. Zenobius, im Museum von Florenz, stehen den Werken der vorgenannten Meister würdig zur Seite, namentlich was die schöne und weiche Durchbildung der Köpfe anbetrifft. So auch ein Altarbild im Pariser Museum vom J. 1504. Später jedoch zeigt sich in seinen Werken eine grosse und unerfreuliche Verflachung.

Auch Rosso de' Rossi (1496—1541, von den Franzosen Maître Roux genannt) zeigt in seinen früheren Werken manches Verwandte mit jenen, zugleich aber ein gewisses, eigenthümlich phantastisches Element. Sein bedeutendstes Werk in Florenz, in welchem sich diese Richtung ausspricht, ist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch Frankreich an, wo er im Dienste des Königs Franz I. arbeitete; in den Werken, die er hier ausgeführt, tritt zumeist eine mehr oder weniger manierirte Nachahmung des antiken Geschmackes hervor.

§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

Endlich ging aus Florenz ein, schon mehrfach genannter Meister hervor, dessen Richtung von der der bisher besprochenen Maler wesentlich abwich, der jedoch in seiner eigenthümlichen Weise wiederum das Höchste leistete und der auch, auf Zeitgenossen und nachfolgende Künstler, nicht ohne bedeutenden Einfluss blieb. Dies war Michelangelo Buonarotti (1474—1563).[1] Seine ursprüngliche Bildung hatte er bei Domenico Ghirlandajo erhalten,

[1] Umrisse nach seinen Gemälden bei *Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.*

doch hatte er sich bald, fast ausschliesslich, der Sculptur zugewandt; was bei Betrachtung dieses Kunstfaches bereits früher (S. 690) über die Eigenthümlichkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Nur ist hier noch hinzuzufügen, dass seine Behandlung auch in der Malerei mehr auf eine plastische als auf eine eigentlich malerische Wirkung (die z. B. in dem Helldunkel des Correggio einen ihrer höchsten Triumphe feierte) hinausgeht; dass gleichwohl indess seine Composition nicht mit Einseitigkeit an den Gesetzen der Sculptur festhält, sondern sich mit Umsicht derjenigen freieren Mittel bedient, welche die Malerei gewährt (soweit diese nicht etwa von jenen Licht- und Luftwirkungen, welche das Helldunkel hervorbringen, bedingt sind). Und noch wichtiger ist es, zu bemerken, dass gerade dem Fache der Malerei, obschon er dasselbe nicht als sein Hauptfach betrachten wollte, seine grossartigsten, freisten und edelsten Leistungen angehören: sei es, dass ihm hier seine Unternehmungen durch äusseres Missgeschick nicht verkümmert oder dass seine künstlerischen Gedanken durch keine mühselige Technik gelähmt wurden, oder sei es, dass überhaupt in seiner Richtung Etwas lag, was mit den eigentlichen Gesetzen der Sculptur nicht völlig übereinstimmte.

Als das frühste der hier zu betrachtenden Werke Michelangelo's, von dem wir Kunde haben, ist ein Carton mit der Darstellung einer Begebenheit aus der florentinischen Geschichte zu nennen, den er im Wettkampfe mit jenem Carton des Leonardo da Vinci, dem Reitergefecht,[1] gefertigt hatte (um 1504). Michelangelo stellte eine Schaar badender Soldaten dar, die so eben zum Kampfe gerufen werden; er entwickelte darin (obschon die Wahl der Scene wiederum sehr deutlich auf die realistischen Interessen der damaligen florentinischen Kunst hinweist) eine so grosse Meisterschaft, dass man ihm noch grösseren Ruhm spendete als dem Leonardo. Doch auch dieser Carton ist verloren; wir kennen den wichtigsten Theil desselben nur aus einer späteren, grau-in-grau gemalten Copie, die sich im Schlosse Holkham in England befindet, sowie einzelne Stücke aus ein paar alten Kupferstichen.

Es ist bereits bemerkt, dass Michelangelo hierauf nach Rom berufen ward, das Grabmal Julius II. zu arbeiten, dass dies Werk aber unterbrochen ward, namentlich durch die grosse Malerei, die er auf Befehl des Papstes an der Decke der sixtinischen Kapelle ausführen musste. Die letztere, eine Arbeit von höchst bedeutendem Umfange, begonnen 1508 und innerhalb weniger Jahre von ihm

[1] Vgl. oben, S. 703.

ganz eigenhändig ausgeführt, bildet das Erhabenste und Gediegenste unter Allem, was Michelangelo in den verschiedenen Fächern der Kunst geleistet hat. An dem mittleren flachen Theil der Decke stellte er in einer Reihe von Bildern die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar; in den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen, als Vorherverkünder der Erlösung; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der h. Jungfrau (deren Kreis ebenfalls auf die Zukunft des Erlösers hindeutet); in den Gewölbkappen der vier Ecken Momente der Rettung des Volkes Israel (wiederum als Vordeutungen der Erlösung). Der äussere Zusammenhang dieser Darstellungen wird durch ein (gleichfalls gemaltes) architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein von Festigkeit und freier Haltbarkeit giebt; zu diesem Gerüst gehört eine grosse Anzahl mehr dekorativer Figuren, welche die architektonischen Formen stützen, tragen und beschliessen und die man als die lebendig verkörperten Geister der Architektur bezeichnen darf. Hier hatte Michelangelo eine Reihenfolge von Gegenständen gefunden, deren Bedeutung seiner eigenthümlichen Richtung vollständig angemessen war. Das Urweltliche in den Geschichten der Genesis ist nirgend glücklicher ausgedrückt als in diesen Bildern, und es steigert sich in den Gestalten des ersten Menschenpaars bis zur erhabensten Schönheit; ebenso in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, bei denen es darauf ankam, diejenige Kraft des Geistes zu vergegenwärtigen, welche in Mitte einer verdorbenen Welt die zuversichtliche Hoffnung aufrecht zu halten vermag; in den Familiengruppen der heiligen Vorfahren dagegen entwickelt sich Michelangelo's Streben mehrfach zu einer Milde und Zartheit, die, im Gegensatz gegen seine sonstige übergewaltige Kraft, fast rührend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. — Beträchtlich später ist sein zweites grosses Werk im Fache der Malerei, die 60 Fuss hohe Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der sixtinischen Kapelle (begonnen um 1534, beendet 1541). Dies Werk, so kunstreich dasselbe im Einzelnen auch ausgebildet ist, steht dem Vorigen insofern bedeutend nach, als hier der hohe, geläuterte Adel fehlt, der den schönsten Vorzug von jenem ausmacht; in den himmlischen Schaaren namentlich vermissen wir allen Hauch der Verklärung, der für solche Darstellung doch unbedingt nöthig ist. Dennoch tritt uns, trotz dieses Mangels, auch hier die grossartige Kraft des Meisters in ihrer ergreifendsten

Gewalt entgegen, und in den niederen Scenen, in dem Sturze der Verdammten, in ihrem Kampfe mit den Dämonen, u. s. w. hat er auch hier das Erhabenste geleistet. — Etwa gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht sind noch zwei andre Fresken seiner Hand, in der paulinischen Kapelle des Vatikans, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, auch sie nicht ganz ohne erhebliche Vorzüge.

Für die Tafelmalerei bewies Michelangelo kein sonderliches Interesse. Von solchen Arbeiten bezeichnet man nur Ein Werk, eine, überdies wenig erfreuliche heilige Familie im Museum von Florenz, mit Bestimmtheit als von seiner Hand gefertigt. Dagegen hat er nicht selten Zeichnungen zu Staffeleibildern geliefert, die sodann von seinen Schülern in Farben ausgeführt wurden. Eine Reihe von, zum Theil grossartig bedeutsamen Compositionen findet sich in solcher Art mehrfach in den Gemäldesammlungen verbreitet: die Verkündigung Mariä, die h. Familie, Christus am Oelberge, der gekreuzigte Erlöser u. s. w., auch Scenen der antiken Mythe, wie Venus und Amor, Leda, der Ganymedesraub, u. a. m. —

Unter den Schülern und Nachfolgern des Michelangelo wird besonders Marcello Venusti in der gediegenen Ausführung von Bildern nach Zeichnungen des Meisters gerühmt. — Bedeutender und selbständiger war Daniel Ricciarelli, genannt D. da Volterra (1509—1566). Die vorzüglichsten Arbeiten dieses Künstlers finden sich in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom, und unter diesen ist namentlich eine mächtige, leidenschaftlich bewegte Darstellung der Kreuzabnahme als sein Hauptwerk zu bezeichnen. — Dann ist hier der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) zu nennen, den Michelangelo an sich zog, um durch ihn grossartige Compostitionen in dem schönen venetianischen Colorit ausführen zu lassen. Manche der auf solche Weise entstandenen Gemälde vereinen beide Vorzüge in glücklicher Weise; so namentlich das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus, in der National-Gallerie zu London, welches von Fra Sebastiano nach einer Zeichnung, zum Theil auch nach einem grösser ausgeführten Carton des Michelangelo gemalt ward.

§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger.

Raphael Santi von Urbino[1] (geb. am 6. April 1483, gest. am 6. April 1520), der Sohn des Giovanni Santi, empfing seine

[1] Hauptwerk: J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc. — Sehr zahlreiche Umrisse bei *Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.*

erste Bildung in der umbrischen Schule, in welcher eine tief gemüthliche Auffassung, eine zarte Gestaltung der Formen, eine liebevoll durchgeführte Behandlung als dasjenige galten, was der Künstler vorzugsweise zu erstreben habe. Er hatte sich dieser Richtung mit aller Innigkeit eines jugendlichen Gemüthes hingegeben; als aber der Geist, der in ihm wohnte, seine Schwingen mächtiger zu regen begann, trat ihm auch das äussere Leben der Welt in seiner Frische und heiteren Kraft entgegen, und rüstigen Sinnes wandte er sich nunmehr dem zu, was in andern Richtungen (namentlich in der Schule von Florenz) die grossen Meister der Kunst vorgearbeitet hatten, was an künstlerischer Vollendung die Denkmäler des classischen Alterthums darboten. Doch auch in solchem Streben blieb er nicht mit Einseitigkeit gefangen; zu noch höherer Kraft entwickelt, von den glücklichsten Verhältnissen emporgetragen, gelangte er dahin, die beiden Richtungen seiner früheren und seiner späteren Jugend zu einer in sich einigen zu verschmelzen und die göttliche Schönheit, die seiner inneren Anschauung vorgeschwebt hatte, dem Auge der Menschen zu offenbaren. Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauteren Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaass der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Raphaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tief sinnige Streben des letzteren zur klarsten, classischen Ruhe umgestaltet. Solch ein Ziel zu erreichen, war aber nur der höchsten moralischen Kraft möglich; und diese moralische Kraft brachte es zugleich mit sich, dass wir bei Raphael nur im seltensten Falle eine Neigung zu manieristischer, (auf die äussere Schau berechneter) Behandlungsweise finden, während dergleichen bei den übrigen Meistern, und gerade bei denen, die auf der Höhe der Meisterschaft stehen, nicht so gänzlich selten eintritt. Auch ist sie der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwickelung in allen, auch den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen. — Bei diesen Umständen

wird es nicht überflüssig scheinen, wenn im Folgenden die sämmtlichen uns bekannten Gemälde Raphaels namentlich aufgeführt werden.

Die früheste Kunstbildung verdankt Raphael ohne Zweifel seinem Vater, dessen, als eines namhaften Meisters, bereits bei den der umbrischen Schule verwandten Künstlern gedacht ist. Es ist nicht unmöglich, dass er bereits in dieser Zeit Bemerkenswerthes gemalt habe; doch hat sich das, was man seiner frühsten Thätigkeit in Urbino zugeschrieben, als unbegründet oder entschieden irrthümlich erwiesen. Im J. 1494 starb der Vater, und Raphael kam, nicht lange nachher, wie es scheint, nach Perugia, in die Schule des Perugino, in der er sich bis in die Zeit um das J. 1504 aufhielt. Hier schloss er sich gänzlich der Richtung des Meisters an. Man nennt einige Gemälde, die aus der Werkstätte des Perugino herrühren und in denen der Schultypus bereits ein eigen anmuthiges und edles Gepräge hat, als von seiner Hand oder mit seiner Theilnahme gefertigt: — ein Christkind mit Johannes, in der Sakristei von S. Pietro maggiore zu Perugia (Copie nach Perugino); Theilnahme an dem grossen Bilde der Geburt Christi in der Gallerie des Vatikans (namentlich der Kopf des Joseph); Auferstehung Christi in derselben Gallerie; Theilnahme an einem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerke aus der Karthause bei Pavia, die Hauptstücke bei Duca Scotti in Mailand (hier namentlich die Bilder der beiden Erzengel, des Michael und des Raphael mit dem Tobias, von seiner Hand).

In die Jahre von 1500—1504 fallen die selbständigeren Arbeiten, die Raphael im Style des Perugino ausgeführt hat und die zu den bedeutsamsten Erzeugnissen der gesammten umbrischen Schule gehören. Wir stellen dieselben, zur leichteren Uebersicht, in einige Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Bilder die fortschreitende Entwickelung anzeigt. Zunächst mehrere Bilder von grösserer Dimension, von denen die ersten bereits im J. 1500 gemalt wurden: Zwei Gemälde in S. Trinità zu Città di Castello, die Dreieinigkeit und die Erschaffung der Eva, ursprünglich die beiden Seiten einer Kirchenfahne bildend; — die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino (ebenfalls für Città di Castello gemalt, nicht mehr vorhanden); ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, bisher in der Sammlung des Kardinals Fesch zu Rom; — die Anbetung der Könige im Museum von Berlin (sehr beschädigt); — die Krönung der Maria, in der Gallerie des Vatikans zu Rom (die drei Bilder der Predella, Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, abgetrennt in derselben Gallerie); — die Vermählung der Maria, in der Gallerie der Brera von Mailand (1504). Sodann mehrere Madonnenbilder. Zwei im Museum

von Berlin, das grössere (I. no. 223) aus der früheren Zeit, das kleinere (I. no. 225) aus der späteren Zeit dieser Periode. Zwei andre sehr zart ausgeführte Madonnenbilder in Perugia, das eine bei der Gräfin Anna Alfani, das andre im Hause Connestabile. — Ferner andre kleine Bilder, zum Theil zu Predellen (Untersatzstücken grösserer Altarwerke) gehörig: Zwei Stücke in der Pinakothek von München, die Taufe und die Auferstehung Christi; die Anbetung der Könige, im Schlosse Christiansburg zu Kopenhagen; zwei Bildchen, Magdalena und Katharina, bei Camuccini in Rom; das Opfer Kains und Abels, beim Kunsthändler Emmerson in London; drei Rundbildchen (Christus und zwei Heilige), dem Könige von Preussen gehörig, im Berliner Museum. — Sorglicher, als selbständige Bilder, ausgeführt: die Vision eines Ritters (der Ritter schlafend, zwei Frauen, Lebensernst und Lebenslust, zu seinen Seiten) bei Lady Sykes in London; Brustbild eines Jünglings in der Sammlung des Königs von England zu Kensington; Halbfigur des h. Sebastian, bei Graf Guglielmo Lochis in Bergamo. Dann einige Bilder, die Raphael nach Vollendung der Vermählung der Maria im J. 1504 zu Urbino ausgeführt: Christus am Oelberge, bei der Familie Gabrielli zu Rom; St. Michael und St. Georg mit dem Schwert, beide im Pariser Museum. (Die Zeit dieser beiden Bilder wird zum Theil auch etwas später gesetzt.) — Endlich gehören in diese Periode noch die, um 1503 gefertigten Zeichnungen zu den Gemälden der Libreria des Domes von Siena, deren Ausführung Pinturicchio besorgte. (Zwei davon sind erhalten, eine im Museum von Florenz, eine andre im Hause Baldeschi zu Perugia.)

Im Herbste des J. 1504 machte Raphael einen Besuch in Florenz, der für die Umwandlung seines künstlerischen Strebens entscheidend wurde. Zwar verweilte er nicht lange, doch kehrte er nach einiger Frist wiederum zurück und blieb nun, etwa bis in die Mitte des J. 1508, daselbst. Von der Zeit jenes ersten Besuches ab beginnt sein Styl sich wesentlich zu verändern; ohne zunächst zwar die umbrische Auffassungsweise aufzugeben, bestrebt er sich doch, seine Gestalten in volleren, würdigeren Formen zu behandeln; dann verschwindet allmählig jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der das Eigenthum der Schule des Perugino ist, aus seinen Bildern, und mehr und mehr wendet er sich der heitern Naivetät der Florentiner, selbst ihrer realistischen Auffassung zu, wobei jedoch zugleich sein eigenthümliches Stylgefühl sich auf eine immer klarere Weise bemerklich macht. — Als Bilder aus der ersten Zeit dieser Periode, von vorwiegend umbrischer Auffassungsweise, sind zu nennen: Ein

Altarbild, auf der Haupttafel eine Madonna mit vier Heiligen, in der Lünette (dem Halbrund über letzterer) Gottvater mit Engeln, für S. Antonio di Padua in Perugia gemalt, jetzt im k. Schloss zu Neapel befindlich; das Werk, verschiedenartig in seinen verschiedenen Theilen, scheint vor der ersten florentinischen Reise begonnen und nach derselben beendet. Die Bilder der Predella sind in englischen Gallerieen verstreut; doch rühren unter diesen nur zwei von Raphael selbst her, die Kreuztragung (zu Leightcourt) und die Klage über den Leichnam Christi (zu Barronhill). — Eine Altartafel, Madonna und zwei Heilige, aus S. Fiorenzo in Perugia, gegenwärtig zu Blenheim in England (1505); das Mittelbild der Predella, Predigt des Täufers Johannes, zu Bowood in England. Mit letzterem nahe verwandt das Bildchen eines auferstandenen Christus bei Graf Paolo Tosi zu Brescia. — Ein grossartiges Freskobild, Christus zwischen Engeln und Heiligen-Gruppen, in einer Kapelle bei S. Severo in Perugia (1505). Ein jugendlicher Kopf, al Fresco auf einen Ziegelstein gemalt, in der Pinakothek von München, scheint eine Vorübung zu diesem Gemälde. — Sodann drei Madonnenbilder: die sog. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzogs von Toscana; eine Mad. beim Duca di Terranuova zu Neapel; eine dritte (die Mutter von dem Kinde umhalset) zu Pansanger in England. — Im näheren Uebergange zwischen umbrischer und florentinischer Richtung stehen: die sog. Madonna del Cardellino, in der Tribune des Museums von Florenz; die sog. Jungfrau im Grünen, in der k. k. Gallerie von Wien; die heil. Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater-Gallerie zu London; — das zierliche Bildchen des h. Georg mit der Lanze, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg (1506); ein Bildchen mit einer Darstellung der drei Grazien, bei Lord Dudley in London; — eine kleine Madonna aus dem Hause Orleans, jetzt bei Aguado in Paris; eine heil. Familie in der Eremitage zu Petersburg; ein grosses Bild der h. Familie, aus dem Hause Canigiani, in der Pinakothek von München; — und die berühmte Grablegung (1507) aus S. Francesco zu Perugia, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Die zu diesem Bilde gehörige Lünette mit dem Gottvater, über einem Gemälde von Or. Alfani (Geburt Christi) in S. Francesco zu Perugia; die Bilder der Predella, die drei Kardinaltugenden darstellend, in der Gallerie des Vatikans zu Rom. — In vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheinen: die unter dem Namen der *Belle jardinière* bekannte Madonna im Museum von Paris (1507); ein h. Katharina, bei H. Beckford zu Bath in England; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinakothek

von München; eine Madonna zu Pansanger in England; die Madonna aus dem Hause Colonna, im Museum von Berlin, ein Paar nur untermalte Madonnenbilder, eins in Spanien, im Oratorium des Escorials, und ein zweites, das in mehreren Exemplaren (das ausgezeichnetste beim Inspektor Wendelstadt zu Frankfurt a. M.) vorhanden ist; — sodann zwei Altarbilder: die Madonna di Pescia (*Vierge au baldaquin*, Mad. mit vier Heiligen) in der Gall. Pitti zu Florenz, nicht ganz vollendet; und eine Himmelfahrt Mariä bei E. Solly in London, die von der Hand des Rid. Ghirlandajo beendet scheint. Die zuletzt angeführten Bilder hatte Raphael, als er im J. 1508 eilig nach Rom berufen ward, unvollendet in Florenz zurücklassen müssen. — Endlich gehören in die Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz noch mehrere Bildnisse: die des Angelo Doni und seiner Gemahlin (um 1505), in der Gall. Pitti zu Florenz; das einer jungen Florentinerin (als Madd. Doni benannt) in der Tribune des Museums von Florenz; Raphaels eignes Portrait (um 1506) in demselben Museum; die Bildnisse zweier Klostergeistlichen, in der Akademie von Florenz; das Bildniss einer jungen Frau in der Gall. Pitti (no. 229); das Bildniss eines jungen Mannes von schwermüthig ernstem Ausdruck, im Pariser Museum; das Bildniss eines blondhaarigen Jünglings, der den Kopf in die Hand stützt, ebendaselbst (nach Andern aus Raphaels späterer Zeit).

Um die Mitte des J. 1508 ward Raphael, wie bereits bemerkt, nach Rom berufen. Hier verweilte er die zwölf Jahre bis zu seinem Tode; hier schuf er die grossartigsten Werke seines Lebens, gründete er eine zahlreiche Schule, welche seinen Styl sich anzueignen und nachmals weiter zu verbreiten strebte. Als ein höchst glückliches Verhältniss für die neue und wiederum gesteigerte Entwickelung Raphaels ist zunächst der Umstand hervorzuheben, dass seine Berufung nach Rom gerade mit dem Momente zusammentraf, in welchem er die volle künstlerische Freiheit errungen hatte. Es darf nicht geläugnet werden, dass sich in den letzten Bildern, die er in Florenz gemalt hat, der Realismus der florentinischen Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit bemerklich macht, die, wenn die schöpferische Kraft des Künstlers, ohne einen neuen und bedeutsameren Inhalt, sich selbst überlassen geblieben wäre, leicht hätte auf Abwege führen können; und nicht minder hätten jene umfassenden Aufgaben, die ihm in Rom entgegentraten, wären sie ihm eine geraume Frist vor jenem Zeitpunkte zu Theil geworden, die freie Entwickelung des Talentes leicht unterdrücken können. So aber trugen die Aufgaben, deren Lösung nunmehr von ihm gefordert ward und die zu lösen er alle Mittel besass, wesentlich dazu

bei, ihn auf einen erhöhten und grossartigeren Standpunkt zu führen, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, ein volleres Bewusstsein, eine erhabnere Weise der Gestaltung erschliessen musste. Daneben waren auch die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig (für den Anfang zwar ohne alle Mittheilung) seine Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle begann, und der nothwendige Wettstreit mit diesem nicht ohne Einfluss auf Raphaels gesteigerte Entwickelung, sowie die unmittelbare Nähe des classischen Alterthums, das ihn in Rom begrüsste, ebenfalls nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. — Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Raphael in Rom ausgeführt, wiederum als ebensoviel Stadien seines Entwickelungsganges zu betrachten. Die früheren tragen zumeist ein eigenthümlich zartes und mildes Gepräge; im Gegensatz gegen die letzten Arbeiten seiner florentinischen Periode scheint er hier gewissermaassen auf das Streben seiner früheren Jugend zurückzugehen, ohne dass jedoch von dessen Einseitigkeit (d. h. von den besondern Typen der umbrischen Schule) eine Erinnerung sichtbar würde. Die folgenden Arbeiten gestalten sich sodann, in steigendem Maasse, grossartiger und kühner, mehr der Richtung der classischen Kunst vergleichbar; wenn wir in diesen die anziehende Zartheit der ebengenannten vermissen, so werden wir dafür durch den erhabenen und sicheren Reichthum des Geistes, der ihnen sein Gepräge aufgedrückt hat, entschädigt. Diesen Momenten der Entwickelung entsprechen zugleich die äusseren Verhältnisse, unter denen Raphael arbeitete. Von Papst Julius II., einem Manne von gewaltiger Energie und Consequenz des Charakters, nach Rom berufen, wurde er von diesem, so lang derselbe lebte (bis 1513), streng an der Durchführung der zuerst begonnenen Arbeit (der Stanzen) festgehalten; während er nachmals durch Papst Leo X. mannigfach verschiedene Aufträge erhielt, und sich den letzteren auch von andern Seiten neue und vielfach abweichende Aufträge zugesellten. Sodann sieht man Raphael in den Werken, die der früheren Zeit seiner römischen Epoche angehören, zumeist noch durchweg eigenhändig thätig, während er später den Schülern, die er sich heranbildete, einen grösseren oder geringeren Theil der Ausführung überlassen musste. Bei den früheren Werken bewundern wir somit, im enger geschlossenen Kreise, mehr die Originalität der Durchbildung bis in die feineren Einzelheiten; bei den späteren die Fülle der Ideen, den unversieglichen Reichthum der schöpferischen Kraft. — Wir stellen im Folgenden die Werke von Raphaels römischer Periode, der bequemeren Uebersicht wegen,

wiederum in besondre Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Werke jedesmal den Gang der Entwickelung bezeichnet.

Die Freskomalereien in den Stanzen des Vatikans (den Prunkgemächern des päpstlichen Palastes) sind dasjenige Werk, zu dessen Ausführung Raphael nach Rom entboten ward; mit ihnen beginnt seine dortige Thätigkeit; die Arbeit an ihnen dauerte bis an seinen Tod, und sie wurden erst nach seinem Tode völlig beendet. Aus dem Vorhergehenden ergiebt sich bereits von selbst, dass sein eigenhändiger Antheil an den späteren Werken dieser grossen Reihenfolge minder bedeutend sein musste als an den früheren (die späteren wurden sogar, im Verhältniss zu anderen, wohl dringender erschienenen Arbeiten, auf eine nicht ganz erfreuliche Weise vernachlässigt). Raphael hatte die Aufgabe erhalten, hier die päpstliche Macht als das, was sie in jenem Augenblicke theils wirklich war, theils doch zu sein glaubte, als die Herrscherin im Bereiche der geistigen und im Bereiche der weltlichen Interessen darzustellen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er in seinen Compositionen das Symbolische mit dem Historisch-Dramatischen auf eine umfassende Weise zu verschmelzen wusste. Der Inhalt des Einzelnen kann hier nur in kurzer Uebersicht angedeutet werden. 1) Stanza della Segnatura (1508—1512), mit Darstellungen in Bezug auf das geistige Leben der Wissenschaft: der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz. 2) Stanza d'Eliodoro (1512—1515), mit Darstellungen des göttlichen Schutzes der Kirche, in besonderem Bezuge auf die Zeitverhältnisse; die Hauptbilder: die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem; das Wunder der Messe von Bolsena; Roms Befreiung von Attila; die Befreiung Petri aus dem Gefängniss. 3) Stanza dell' Incendio (seit 1515), mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht; vorzüglich bedeutend nur das Bild des Brandes im Borgo. 4) Sala di Costantino (erst nach Raphaels Tode ausgeführt), mit Gemälden, welche die Begründung der weltlichen Macht der Kirche durch Constantin vorstellen; vorzüglich bedeutend die grosse, durch Giulio Romano u. A. nach Raphaels Zeichnung ausgeführte Constantinsschlacht; die übrigen Gemälde zum Theil gar nicht mehr nach Raphaels Compostion.

Ein zweites grosses Werk war die Ausmalung der Logen des Vatikans, einer Reihe derjenigen Arkaden (um den Hof des h. Damasus), deren Bau durch Raphael selbst vollendet war, und die den Zugang zu den Stanzen bilden. Raphael hatte den Auftrag hiezu durch Leo X. erhalten; doch ist hier im Ganzen nur die Composition sein Werk, die Ausführung wurde fast völlig durch

verschiedene seiner Schüler besorgt. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Logen bilden, wurden vierundfünfzig biblische Scenen, vornehmlich aus dem alten Testamente dargestellt; steht Raphael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte, gegen Michelangelo's Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hohheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste Weise zur Erscheinung gebracht. An den Pfeilern und Wänden der Logen finden sich nur dekorative Malereien, zumeist im Sinne des classischen Alterthums behandelt, die aber in Bezug auf den Geschmack der Composition, auf die schöne Gemessenheit, in welcher sich die leichten Spiele der Phantasie bewegen, auf den schier unermesslichen Reichthum dieser Phantasie, wiederum zu den eigenthümlichsten Werken des Meisters, überhaupt zu den merkwürdigsten in ihrer Art, gehören. Mit der Ausführung dieser dekorativen Arbeiten war vornehmlich Giovanni da Udine beschäftigt.

Als drittes grosses Werk sind die Cartons zu den Tapeten zu nennen, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Die Fertigung derselben (die wiederum mit Beihülfe der Schüler geschah) fällt bald nach dem Regierungsantritte Leo's X. (um das J. 1514); die Tapeten wurden zu Arras in Flandern gewirkt und waren im J. 1519 vollendet. Den Inhalt ihrer Darstellungen bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel, um solcher Gestalt die bedeutendsten Momente aus der Gründungsgeschichte der Kirche zu vergegenwärtigen; die Compositionen sind rein als historisch-dramatische gehalten, aber in einer so grossartigen Fassung und Entwickelung der Begebenheiten, dass hier die Classicität des raphaelischen Styles auf ihrem Höhenpunkte zu stehen scheint. Die Tapeten, zehn an der Zahl, werden gegenwärtig im Vatikan aufbewahrt; von den Cartons sind sieben erhalten und im Schlosse Hamptoncourt in England befindlich; unter den Hauptdarstellungen jener sind noch kleine einfarbige Sockelbilder, theils gleichfalls Scenen der Apostelgeschichte, theils Scenen aus dem Leben Leo's X. enthaltend. — Ausserdem ist im Vatikan noch eine zweite Folge von Tapeten vorhanden, auf denen Begebenheiten aus dem Leben Christi dargestellt sind. Sie gehören in die letzte Zeit von Raphaels Leben, scheinen indess nur, obschon auch unter ihnen grossartig schöne Compositionen vorkommen, nach kleineren Zeichnungen des Meisters gefertigt zu sein; einige auch erscheinen so abweichend in der Auffassung und im Style, dass man bei ihnen wohl gar nicht an ein Vorbild seiner Hand denken darf.

Diesen drei grossen Werken sind zunächst ein Paar kleinere Wandmalereien anzuschliessen, die Raphael für römische Kirchen lieferte: das Bild des Propheten Jesaias in S. Agostino (1512, eine nicht ganz günstige Nachahmung des Styles des Michelangelo verrathend); und die schöne Darstellung von vier Sibyllen in S. M. della Pace (1514). — Neben ihnen die Zeichnungen für die Mosaikgemälde der Kuppel einer Kapelle in S. M. del Popolo, das Planetensystem darstellend (1516).

Sehr bedeutend ist sodann wiederum die Anzahl der in Oel gemalten Staffeleibilder, Madonnen, heilige Familien, andre Andachtsbilder, grössere Altargemälde und Bildnisse umfassend. Ich führe dieselben nach diesen Rubriken auf, indem auch hier die Folge der einzelnen Werke zur Bezeichnung der im Obigen angegebenen Entwickelungsmomente dient. Als Madonnen mit dem Kinde, dem sich häufig auch der kleine Johannes zugesellt, sind zu nennen: die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lord Garvagh in London (Wiederholung bei Camuccini in Rom); die sog. *Vierge au Diadème*, im Museum von Paris; die Madonna von Loreto (gegenwärtig verschollen; mehrfache Wiederholungen, gewöhnlich *Vierge au linge* genannt); eine Madonna bei H. Rogers in London; die sog. Madonna della Sedia, in der Gall. Pitti zu Florenz; die sog. Madonna della Tenda, in der Pinakothek von München (Wiederholung in der k. Gallerie zu Turin); eine Madonna in der Bridgewater-Gallerie zu London (Wiederholungen in den Museen von Neapel und Berlin). — Als Atelierbilder, an deren Ausführung Raphael theils nur geringen, theils gar keinen Antheil hat, sind hervorzuheben, die sog. *Vierge aux candelabres*, neuerlich aus der Sammlung des Herzogs von Lucca nach England verkauft; die sog. Madonna dell' Impannata, in der Gall. Pitti zu Florenz; die Madonna del Passeggio, in der Bridgewater-Gallerie zu London. — Die heiligen Familien, deren Composition aus mehreren Figuren zu bestehen pflegt, fallen zumeist in Raphaels spätere Zeit (namentlich in die Jahre von 1517 und 1518). Zu ihnen gehören: die unter dem Namen der „Perle" bekannte heilige Familie, im Museum von Madrid (die sog. Madonna della Gatta im Mus. von Neapel, ist von Giul. Romano nach derselben Composition gemalt worden); eine h. Familie unter einer Eiche, ebenfalls im Mus. von Madrid (eine Wiederholung, als *Vierge au lézard* benannt, in der Gall. Pitti u. a. a. O.); verschiedene andre h. Familien (von mehr oder weniger eigenhändigem Antheil Raphaels) in Spanien, namentlich im Escorial, auch in englischen Sammlungen;

ein kleines Bild der h. Familie im Pariser Museum; die grosse, für Franz I. gemalte h. Familie, ebenfalls im Pariser Museum (1518). Diesen Bildern schliesst sich die Heimsuchung Mariä, im Escorial, an. — Von andern Andachtsbildern ist zunächst das kleine Bildchen der Vision des Ezechiel, in der Gall. Pitti zu Florenz, anzuführen, das wiederum der früheren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Rom angehört, und im kleinsten Raume die ganze Herrlichkeit seines Genie's entfaltet. Sodann die grösseren: die h. Cäcilia in der Mitte von vier andern Heiligen, in der Pinakothek von Bologna (um 1515); der Erzengel Michael, im Pariser Museum (1517); die h. Margaretha, ebendaselbst; der Täufer Johannes, in der Tribune von Florenz (wohl nur mit geringem Antheil Raphaels und erst nach seinem Tode vollendet; viele spätere Wiederholungen desselben Bildes). — Als grössere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (*Vierge au donataire,* 1511) in der Gall. des Vatikans; die Madonna del Pesce, zu Spanien im Escorial; die sog. Sixtinische Madonna, in der Gall. von Dresden, der freiste Erguss des raphaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi, im Museum von Madrid; und die Verklärung Christi, in der Gall. des Vatikans, die letzte Arbeit von Raphaels Hand, erst nach seinem Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhaben poetischen Ganzen verschmelzen.

Von Bildnissen dieser Periode sind anzuführen: Papst Julius II., in der Gall. Pitti (mehrfache Wiederholungen); Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, in derselben Gallerie; die sog. Fornarina, Raphaels Geliebte, jugendlicher und fast unbekleidet im Palast Barberini zu Rom (um 1509, mehrfach wiederholt), etwas älter und bekleidet in der Gall. Pitti (um 1518); ein weibliches Bildniss, das fälschlich den Namen der Fornarina führt, in der Tribune des Museums von Florenz; Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, im Mus. von Paris (nur der Kopf von Raphael, das Bild häufig wiederholt); Bindo Altoviti, in der Pinakothek von München (auch, obschon minder sicher, als Raphaels eignes Bildniss bezeichnet); ein Violinspieler, im Palast Sciarra zu Rom (1518); Kardinal Giulio de' Medici, und Graf Castiglione, beide im Mus. von Paris; Kardinal Bibiena, und Fedra Inghirami, beide in der Gall. Pitti; ein Bild mit zwei Figuren, fälschlich als Bartholus und Baldus benannt, in der Gall. Doria zu Rom. Bei andern Bildnissen ist die Aechtheit in Zweifel zu ziehen oder die Unächtheit erwiesen. —

Endlich brachte Raphael in Rom eine Reihe von Wandmalereien zur Ausführung, deren Gegenstand aus dem Gebiet der Mythe

des classischen Alterthums entnommen ist. Sie entfalten unsern Augen ein hohes und heitres Leben im Genusse der Schönheit, dem Leidenschaft und Sorge fern liegen. Hieher gehören namentlich die Malereien in der Farnesina: die Galathea (um 1514), und Scenen aus der Geschichte der Psyche (etwa 1518—1520), die letzteren an der Decke der grossen, gegen den Garten geöffneten Halle der Villa. Ferner eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Kardinal Bibiena im vatikanischen Palaste (Obergeschoss über den Logen; Nachahmungen von diesen, von Giulio Romano, in der sog. Villa Spada, auf dem Palatin). Unter den Malereien der angeblichen Villa Raphaels (im Garten Borghese, vor Porta del Popolo), die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit der Roxane, nach seiner Composition ausgeführt. — U. a. m.

Unter den Schülern und Nachfolgern Raphaels war Giulio Pippi, gen. Giulio Romano (um 1492—1546) der bedeutendste und zugleich derjenige, welcher sich den Styl und die Darstellungsweise des Meisters mit vorzüglicher Entschiedenheit anzueignen strebte. So bediente sich Raphael vorzugsweise seiner, wo es sich um die Ausführung wichtiger Werke handelte. Doch fehlte ihm die Zartheit, die Grazie, der keusche Sinn seines Meisters, und seine eigenthümliche Richtung trieb ihn mehr darauf hin, ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten. Der kirchlichen Malerei zog er demgemäss gern die Darstellung antiker, namentlich mythischer Gegenstände vor, welche letzteren mit solcher Richtung im besseren Einklange standen. Doch hat er auch in der Zeit zunächst nach Raphaels Tode, in welcher der Geist des Meisters und die Umgebung seiner Werke noch einen näheren Einfluss auf ihn ausübten, manch ein bedeutendes und im Allgemeinen würdiges kirchliches Bild geliefert, so namentlich: das Bild der Steinigung Stephani in S. Stefano zu Genua; eine Madonna mit Heiligen über dem Hauptaltar von S. Maria dell' Anima zu Rom; eine heil. Familie in der Gallerie von Dresden, u. A. m. In dieselbe Zeit fallen auch einige Freskomalereien mythischen Inhalts, die sich noch durch eine gewisse heitre Anmuth auszeichnen, namentlich die in der Villa Madama und in der Villa Lante bei Rom. — Im J. 1524 ward Giulio nach Mantua berufen; wie sich ihm hier (was bereits früher bemerkt ist) ein weites Feld für sein architektonisches Talent eröffnete, ebenso ward ihm nunmehr Gelegenheit geboten, auch den

Reichthum seiner Phantasie im Fache der Malerei zu entfalten. Grosse Paläste wurden von ihm und von den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien, deren Gegenstand durchaus der Antike angehört, ausgefüllt; doch ist zu bemerken, dass aus diesen Arbeiten, trotz aller Kraft des Talentes, jener edlere und geläuterte Sinn immer mehr entschwindet und dass die Auffassungsweise mehrfach bis zur Gemeinheit, die Darstellung bis zur Rohheit und Unschönheit gehen. Es sind namentlich die Arbeiten zweier Paläste anzuführen: die in dem älteren, in der Stadt belegenen herzogl. Palaste (in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della Scalcheria, Senen aus der Jagd der Diana, — diese noch in einem edleren, an Raphael erinnernden Style; in dem Hauptsaale des Palastes die Geschichte des trojanischen Krieges), und die in dem Palaste del Te, ausserhalb der Stadt (zwei Haupträume mit dem Sturz der Giganten und mit den Geschichten der Psyche u. a., Beides wenig erfreulich). An Staffeleibildern aus dieser späteren Zeit sind im Allgemeinen nicht viele, und hierunter nur einzelne Arbeiten von Bedeutung, vorhanden; ihr Inhalt gehört zumeist ebenfalls der Mythe an. — Was bei Giulio Romano bereits als Ausartung erschienen war, wurde es in noch viel höherem Maasse bei denjenigen Künstlern, die sich in der Theilnahme an seinen Mantuaner Arbeiten auszeichneten. Zu diesen gehören der Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni, sodann, als der bedeutendste, Francesco Primaticcio (1490—1570). Der letztere wurde nach Frankreich berufen und leitete dort, neben andern Arbeiten, den künstlerischen Schmuck des Schlosses von Fontainebleau, in welchem man die reiche Ausstattung der mantuanischen Paläste nachzuahmen suchte; doch ist hievon wenig erhalten. Sein vorzüglichster Gehülfe bei diesen Arbeiten war Niccolo dell' Abbate aus Modena (um 1509—1571). Ihr Styl, der Richtung des Giulio verwandt, aber ungleich mehr manierirt, zeigt ein studiertes Eingehen auf die Elemente der Antike; durch Niccolo wurden damit Reminiscenzen an Correggio verbunden. — Sonst ist als Schüler des Giulio Romano noch der Miniaturmaler Giulio Clovio (1498—1578) zu nennen, dessen Arbeiten sehr elegant, doch nicht minder nüchtern und studiert erscheinen. (Von ihm u. a. die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek von Neapel.)

Ein zweiter Schüler Raphaels war Pierino Buonaccorsi aus Florenz, gen. Pierin del Vaga (1500—1547). Dem Giulio in der Sinnesrichtung und Productionsgabe verwandt, fehlt es ihm

doch an dessen energischer Fülle; er verfiel bald in eine handwerksmässige Manier. Seine Hauptthätigkeit gehört Genua an, wo er den Palast Doria, wiederum in ähnlicher Weise, ausschmückte. Unter seinen Staffeleibildern ist der Parnass im Pariser Museum das bedeutendste. Er bildete in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Lazzaro und Pantaleo Calvi genannt werden mögen.

Andrea Sabbatini, gen. Andrea da Salerno (1480—1545) war in Neapel, in der Schule der Donzelli, gebildet worden und hatte anziehende Bilder im Style der letzteren geliefert. In den ersten Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom besuchte er dessen Schule und ward durch ihn in seiner eigenthümlichen Richtung wesentlich gefördert. Später neigte er sich mehr den allgemeinen Typen der römischen Schule zu. Werke dieses liebenswürdigen Künstlers im Museum und in den Kirchen von Neapel. Schüler und Nachfolger von ihm: Francesco Santafede, dessen Sohn Fabrizio, und Gianbernardo Lama. — Gianfrancesco Penni aus Florenz, gen. il Fattore (1488—1528), ein mittelmässiger Schüler Raphaels, arbeitete in seiner späteren Zeit ebenfalls in Neapel und wirkte dort für die weitere Verbreitung des römischen Styles. — Auch Polidoro Caldara, gen. Pol. da Caravaggio, kam aus Raphaels Schule nach Neapel. In Rom hatte er in Gemeinschaft mit Maturino die Façaden vieler Paläste mit reliefartigen, grau-in-grau gemalten oder al Sgraffitto [1] ausgeführten Compositionen geschmückt, (von dieser Art ist nur sehr Weniges erhalten); in seinen neapolitanischen Bildern (im dortigen Museum) zeigt er eine derb naturalistische Richtung.

Mehrere Künstler, die ursprünglich in der Schule des Francesco Francia zu Bologna gebildet waren, gingen später in die Schule Raphaels über oder nahmen, ohne die letztere besucht zu haben, den Styl Raphaels auf. Zu den ersteren gehören: Timoteo Viti (oder della Vite, um 1470—1523) aus Urbino; in seinen früheren Werken der gemüthvollen Weise des Francia verwandt, so besonders in einem höchst anmuthigen Bilde der h. Magdalena in der Pinakothek von Bologna; später ein wenig geistreicher Nachahmer Raphaels; — und Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo (1484—1542), einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Raphaels, dessen Bilder jedoch selten sind; Hauptwerke: ein Altarblatt

[1] Für das Sgraffitto wurde die Mauer zuerst mit einer dunkeln Farbe angestrichen, und, wenn diese getrocknet, eine hellere darüber gezogen. In die letztere riss man sodann die Zeichnung mit einem spitzen Instrument ein, so dass in den Strichen die dunklere Farbe zum Vorschein kam.

in der Gallerie von Dresden, ein zweites bei E. Solly in London, ein drittes im Berliner Museum. — Unter den andern Schülern Francia's sind hier anzuführen: Innocenzo Francucci da Imola, anziehend gemüthvoll, aber ohne Phantasie, oft ganze Gruppen aus Raphaels Bildern entlehnend, (Pinakothek von Bologna, u. a. O.); — Girolamo Marchesi da Cotignola, ein tüchtiger Meister; — Pellegrino Tibaldi, gen. Pell. Pellegrini, durch Sanftheit und Anmuth ebenfalls anziehend, (er war zumeist in Spanien thätig); u. A. m.

Aus der älteren, durch eine Neigung zum Phantastischen ausgezeichneten Schule von Ferrara ging Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559) zu Raphael über. Seine Bilder, besonders die aus seiner früheren Zeit, zeigen die Nachwirkung jener phantastischen Richtung, vornehmlich in Bezug auf eine gewisse frappante Farbenwirkung; später verschmilzt er damit die Typen des raphaelischen Styles auf eine nicht unglückliche Weise. Uebrigens war ihm kein besondrer Reichthum der Phantasie eigen. Er ist in den italienischen Gallerieen sehr häufig; seine Hauptwerke sieht man in Ferrara (namentlich in S. Francesco und S. Andrea). — Aehnliches Streben zeigt sich bei mehreren seiner ferraresischen Zeitgenossen. So bei Lodovico Mazzolino (1481—1530), der indess mehr in der alterthümlichen Richtung befangen bleibt, auch das Phantastische, in der Composition wie in dem Glanze der Farben, mit Absicht ausbildet, (seine Hauptwerke im Museum von Berlin); — so bei den Gebrüdern Dossi, namentlich bei Dosso Dossi, der sich durch eine freiere Energie vortheilhaft auszeichnet, (seine Hauptwerke in der Gallerie von Dresden); — so auch bei einigen andern, mehr untergeordneten Künstlern.

Andre unter den Schülern Raphaels haben keine selbständig hervortretende Bedeutung. Einiger, wie des Cesare da Sesto und des Gaudenzio Ferrari, ist bereits bei den Schulen gedacht worden, denen sie mehr als der seinigen angehören. Auch der Venetianer Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der bei den Dekorationen der Logen des Vatikans vorzüglich betheiligt war und der sich überhaupt in der zierlichsten Behandlung der dekorativen Malerei auszeichnete, ist bereits genannt worden.

§. 7. Die Meister der venetianischen Schule.

Die Blüthe der venetianischen Malerei entwickelte sich auf dem Grunde derjenigen Bestrebungen, welche der Schule von Venedig bereits am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts eine

eigenthümlich ausgezeichnete Bedeutung gegeben hatten. Wir haben gesehen, wie dort das antikisirende Element der paduanischen Schule und der feine, durch flandrischen Einfluss geweckte Naturalismus mit heiterem, liebenswürdigem Sinne zu einer in sich einigen Richtung verschmolzen waren. Mit erhöhter Energie strebte man nunmehr in derselben Richtung fort, und man erreichte das Ziel, die freudige Herrlichkeit der antiken Kunst, — nicht etwa in äusserlich getreuer Nachahmung ihrer einzelnen Werke, — sondern ihr inneres Wesen, aus der Tiefe eines vollen, freien Gefühles, neu zu gestalten, sie neubelebt in die Gegenwart einzuführen. Wie in den Werken der venetianischen Sculptur (z. B. in denen der Lombardi, in den Arbeiten der Medailleure und Gemmenschneider), so bildet auch hier das verwandtschaftliche Verhältniss zur Antike den Grundzug des künstlerischen Strebens; aber was dort in der That, mehr oder weniger, nur in dem Gepräge der Nachahmung erschienen war, das tritt uns hier, durch jenen Naturalismus vermittelt, in freiem, selbständigem Leben entgegen. Wir sehen in diesen Bildern dasselbe hohe, bedürfnisslose Genügen des Daseins, dieselbe Läuterung der körperlichen Existenz, die in der Antike unsere Bewunderung erwecken; aber sie sind zugleich mit aller Wärme des Lebens erfasst, sind wieder unmittelbar gegenwärtig geworden, und erscheinen somit in allem Zauber des Lichtes und der Farbe, in welchem unser Auge die Gestalten des Lebens erblickt. Diese Ausbildung des Colorits macht denjenigen unter den technischen Vorzügen der venetianischen Schule aus, der am entschiedensten ins Auge fällt. Wie aber die Meister dieser Schule, bei solcher Auffassung, unmittelbar an das Leben der Gegenwart gebunden waren, so konnten sie sich auch nicht gegen die tieferen Interessen desselben verschliessen, so fehlt es bei ihnen gleichwohl nicht an Momenten, in denen die innere Seelenstimmung anschaulich, zum Theil höchst ergreifend, dargestellt ist.

Giorgio Barbarelli von Castelfranco, gen. Giorgione, (um 1477—1511) ist derjenige unter den Meistern der venetianischen Schule, der diese neue Richtung der Kunst eröffnet. Er war Schüler des Giovanni Bellini, und erscheint in seinen früheren Bildern noch als ein entschiedener Nachfolger seines Meisters. In seinen späteren Bildern entwickelte er sich zu einer eigenthümlich glühenden, etwas herben Kraft, welche den hohen venetianischen Lebenssinn noch, wie eine nicht völlig erschlossene Blume, in sich zurückgehalten trägt. In solcher Art hat man von seiner Hand einzelne treffliche Madonnen und einige seltne Altarbilder (ein

vorzügliches bei E. Solly in London). Doch verweilt er nicht bei dem engen Kreise der herkömmlichen Darstellungen solcher Art, sondern er schafft sich zugleich, mit einem eigen poetischen Sinne, ein weiteres Feld, welches mit seiner Auffassungs- und Behandlungsweise im näheren Einklange steht. In dieser Art erscheinen bereits manche an die Allegorie streifende Darstellungen, die zumeist noch seiner früheren Zeit angehören, (wie einige Bilder in der Gall. Manfrin in Venedig); sodann Charakterköpfe, zuweilen mehrere auf Einem Bilde, dergleichen in verschiedenen Sammlungen vorkommen; einzelne, mit grossartig freier Phantasie behandelte legendarische Scenen, wie sein Seesturm in der Akademie von Venedig; besonders aber verschiedene Bilder, die das Gepräge theils einer mehr idyllischen, theils einer mehr novellistischen Poesie tragen, wie das anmuthige Bild von Jacob und Rahel in der Gall. von Dresden, und die Findung Mosis in der Mailänder Brera; bei dem letzteren ist der dargestellte Vorgang mit reichem und heiterem Sinne ganz in das Leben der Gegenwart herübergezogen. — Unter den Schülern des Giorgione ist besonders Fra Sebastiano del Piombo von Bedeutung, dessen bereits bei den Nachfolgern des Michelangelo gedacht ist; ehe er der Compositionsweise des letzteren sich anschloss, erscheint er entschieden als Nachfolger des Giorgione; zugleich ist er in Portraitbildern sehr ausgezeichnet. Sodann Giovanni Nanni da Udine, der ebenfalls schon, bei den Schülern Raphaels, genannt ist. — Ein andrer vorzüglicher Nachfolger des Giorgione war Jacopo Palma, il vecchio, der indess nicht jene strenge Kraft des grösseren Meisters hat; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke eines milderen Gefühles, weshalb auch die kirchlichen Bilder seiner besonderen Eigenthümlichkeit wohl zusagen. In früheren Werken erscheint er übrigens, gleich Giorgione, noch als Anhänger des Gio. Bellini.

Tiziano Vecellio (1477—1576) war ebenfalls in der Schule des Bellini gebildet worden; auf seine weitere Entwickelung scheint das kühne Streben seines Mitschülers Giorgione nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; doch war es ihm, dem ein günstiges Geschick das äusserste Lebensziel steckte, beschieden, das, was der letztere begonnen, zur vollendeten, klaren und freien Entfaltung zu bringen. Von seinen Gemälden gilt vornehmlich, was im Obigen über den Charakter der venetianischen Kunst gesagt ist; in ihnen erscheint derselbe in seiner umfassendsten und ergreifendsten Bedeutung; in ihnen wandelt sich die, noch etwas herbe Glut des Giorgione zum heitersten, lichtvoll harmonischen Colorit um. Natürlich

tragen die Werke seiner Hand, je nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter, mehr indess nur in Bezug auf das Aeussere der Behandlung, als in Bezug auf das innere Streben. In den wenigen Bildern, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben, erkennt man wiederum noch das alterthümlich strenge Gepräge der Bellini'schen Schule; als ein ungemein schönes Werk, welches an der Grenze dieser Frühperiode steht, ist sein Christus mit dem Zinsgroschen, in der Gall. von Dresden, zu nennen; die Strenge der Behandlung erscheint hier bereits zur liebevoll zartesten Durchbildung umgewandelt. In den Zeiten seiner glücklichen Kraft vereint sich sodann mit dieser Durchbildung ein freier, auf die Gesammtwirkung berechneter Vortrag; später jedoch hat er zumeist nur die Gesammtwirkung im Auge, und die letzten Bilder seiner Hand endlich können, bei aller meisterlichen Praxis, doch die Schwäche des Alters nicht verleugnen. — Jenes, der Antike verwandte Element, welches oben als Grundzug der venetianischen Kunstrichtung bezeichnet wurde, tritt am Entschiedensten an denjenigen Bildern hervor, welche den Menschen in einem ursprünglichen Naturzustande fassen; ihr Gegenstand ist demgemäss sehr häufig aus der antiken Mythe selbst entnommen. Als vorzügliche Beispiele von Bildern solcher Art sind anzuführen: die sogenannten drei Lebensalter in der Bridgewater-Gallerie zu London; ein Bild, als himmlische und irdische Liebe bezeichnet, in der Gall. Borghese zu Rom; ein grosses Bacchanal, im Museum von Madrid; Venus und Adonis, ebendaselbst; Bacchus und Ariadne, in der National-Gallerie zu London; zwei Bilder des Dianenbades, mit der Calisto und mit dem Actäon, in der Bridgewater-Gallerie zu London (beide schon aus der späteren Zeit des Meisters); u. a. m. Auch gehört hieher eine Reihe von Bildern, in denen Tizian, ohne die Entwickelung einer besondern Handlung, nur die einfache Schönheit des nackten weiblichen Körpers zum Gegenstande seiner Darstellung genommen hat; dergleichen, zumeist als Venus, Danae oder dergl. benannt, kommen mehrfach vor. (Zwei vorzüglich bedeutende Bilder dieser Art in der Tribune des Museums in Florenz, von denen das eine indess schon auf die Schaustellung schöner Glieder berechnet ist). — Auch die kirchlichen Bilder Tizians spiegeln grossentheils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder. So verschiedene grössere Altartafeln der Madonna mit Heiligen und mit Anbetenden (in venetianischen Kirchen und in der Gall. von Dresden); so noch deutlicher die kleineren Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen

Gestalten nur als Halbfiguren und in sehr ungezwungener Verbindung vorführen und welche von den Italienern, charakteristisch, als „heilige Conversazionen“ benannt werden. So auch einzelne Werke, welche ein mehr feierlich erregtes Gefühl zum Ausdrucke bringen, wie namentlich das grossartige Bild der Himmelfahrt Mariä in der Akademie von Venedig. Wie bedeutsam aber Tizian, von solcher Auffassungsweise aus, zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens zum Ausdrucke zu bringen vermochte, bezeugt vornehmlich seine Grablegung Christi, in der Gall. Manfrin zu Venedig; (Wiederholung derselben im Museum von Paris). — Endlich brachte es die Richtung der venetianischen Kunst mit sich, dass sie für Bildnissdarstellungen vorzüglich geeignet sein musste. Tizian ist auch in solchen höchst ausgezeichnet; mit dem lebenvollen Natursinne, der ihm eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich grosse Auffassung, die wiederum den, der Antike verwandten Geist verräth und die dem unmittelbaren Spiegelbilde des Lebens wiederum den Anschein eines erhöhten Daseins zu geben weiss. Werke solcher Art findet man in allen bedeutenden Sammlungen. Eigenthümlich interessant ist u. a. das Bildniss seiner Tochter Lavinia, das mehrfach vorhanden ist, (das schönste Exemplar im Berliner Museum); sie hebt eine silberne Schüssel mit Früchten (oder andern Gegenständen) empor: in einem Exemplar, das sich im Museum von Madrid befindet, ist sie zur Tochter der Herodias geworden, indem auf jener Schüssel das Leichenhaupt des Täufers liegt. — Noch ist zu bemerken, dass, dem ebengenannten Naturalismus gemäss, in manchen der Tizianischen Gemälden auch die Landschaft bedeutsam hervortritt; dieser Theil der bildlichen Darstellung zeigt sich bei ihm nicht minder in einer grossartig poetischen Durchbildung.

Als nähere Nachfolger Tizians sind hervorzuheben: seine Verwandten Francesco, Orazio und Marco Vecellio; Girolamo Dante, gen. Girol. di Tiziano; Bonifazio Veneziano, ein schlichterer, mehr handwerklich tüchtiger, doch zumeist ansprechender Künstler (sehr zahlreiche Bilder in Venedig); Andrea Schiavone; Domenico Campagnola aus Padua; Giovanni Cariani aus Bergamo (die Mehrzahl seiner Bilder in seiner Vaterstadt); Girolamo Savoldo aus Brescia; u. A. m.

Die letzteren unter den ebengenannten Künstlern gehören, ihrer ursprünglichen Heimath nach, der Lombardei an. Bei einigen andern lombardischen Malern vermischen sich die, jener Gegend eigenthümlichen Kunstrichtungen mit den Elementen der venetianischen

Kunst und bringen in solcher Art manche eigenthümliche, im Einzelnen sehr anziehende Erscheinungen hervor. Zu diesen gehört zunächst Lorenzo Lotto von Bergamo (zwar kein sonderlich bedeutender Meister), der die Richtung des Leonardo da Vinci, welcher er besonders in früherer Zeit folgt, mit der des Giorgione und Tizian zu verbinden strebt. — Sodann Calisto Piazza von Lodi, Sohn jenes früher genannten Martino Piazza, der die gemüthvoll zarte Richtung des letzteren durch venetianische Studien zu einer höheren Grossartigkeit und Energie umgestaltet. Sein Hauptwerk ist die Himmelfahrt Mariä in der Parochialkirche zu Codogno (1533); andre Bilder in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi. — Der bedeutendste jedoch unter diesen Künstlern ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gen. il Moretto. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Zu solchem Zweck wusste er mit der Zartheit des venetianischen Colorits sehr glücklich das lombardische Helldunkel und zugleich die Grossheit der Zeichnung, welche die römische Schule durch Raphael als ihr Eigenthum empfangen hatte, zu vereinigen. Er ist durchaus den trefflichsten Meistern jener Zeit zuzuzählen. Brescia besitzt vorzügliche Werke seiner Hand, namentlich die Kirche S. Nazario, in der sich u. a. eine Krönung der Maria auszeichnet; manches Andre findet sich in den Sammlungen verstreut, häufig jedoch unter falschem Namen, wie z. B. das schöne Bild der h. Justina in der k. k. Gallerie zu Wien (dort Pordenone genannt) von ihm herrührt. — Schüler des Moretto war Gio. Batista Moroni; dieser Künstler gehört zu den ausgezeichnetsten venetianischen Portraitmalern, hat jedoch, bei aller meisterlichen Behandlung, in der Auffassung eine gewisse beschränkte Naivetät.

In ähnlicher Weise bildete sich zu Venedig Gio. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone, (1484—1539) aus. Auch in seinen Bildern verbindet sich das venetianische Colorit mit dem Schmelz der Modellirung und dem Helldunkel, in welchem die Lombarden ausgezeichnet sind. Der Ausdruck einer einfach ruhigen Stimmung macht seine Altarbilder (mehrere u. a. zu Venedig), seine Zusammenstellungen von Charakterköpfen (wie in solcher Art seine angeklagte Ehebrecherin im Berliner Museum behandelt ist), seine Portraitbilder sehr anziehend, während er in der Darstellung dramatisch bewegter Bilder weniger genügt. — Gute Schüler und Nachfolger von ihm sind: Bernardino Licinio, Calderari und Pomponio Amalteo.

Endlich sind, als der in Rede stehenden Periode angehörig, noch zwei venetianische Meister von Bedeutung zu erwähnen. Der eine ist Paris Bordone (1500—1570), durch die zarteste Ausbildung des Colorites, somit vornehmlich in weiblichen Bildnissen ausgezeichnet, in Darstellungen aber, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. — Der andre ist Batista Franco, gen. il Semolei (gest. 1561). Dieser Künstler hatte in Rom, namentlich nach Michelangelo, studiert; er geht somit mehr auf eine plastische Wirkung aus, ohne dabei jedoch das Colorit zu vernachlässigen. In seiner ganzen Eigenthümlichkeit ist er etwa dem Bildhauer Jacopo Sansovino zu vergleichen. In mehr dekorativen Malereien sehr trefflich, erscheint auch er jedoch, wo es sich um grössere, selbständige Werke handelt, wiederum weniger genügend.

Achtzehntes Kapitel.

Die nordische bildende Kunst des modernen Styles vom Anfange des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen.

Um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts treten auch im Norden (zunächst in den Niederlanden) künstlerische Bestrebungen hervor, die ebenso rüstig und entschieden, wie die der italienischen Kunst, die lebendig erwachte moderne Sinnesweise ankündigen; es ist dasselbe Verlangen, das Einzelne in seiner abgeschlossenen Selbständigkeit geltend zu machen, dasselbe sorgliche Eingehen auf die Vorbilder der Natur, in dem ganzen Reichthum und Wechsel ihrer Erscheinungen. Die nordische Kunst bringt es hierin zunächst, in mehrfacher Beziehung, sogar zu glücklicheren Erfolgen als die italienische. Dennoch steht sie der letzteren von vornherein in der Grösse des Sinnes nach; dies Verhältniss gestaltet sich immer deutlicher, je weiter die Entwickelung der Zeit vorschreitet, am Deutlichsten im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, indem die nordische Kunst, so achtbar und eigenthümlich ihre Leistungen auch bleiben, doch an dem grossartigen Aufschwunge, der zu dieser Zeit in Italien statt fand, keinen Antheil nimmt. Als ein wichtiger Grund für diese Erscheinung ist vorerst der Umstand hervorzuheben, dass der nordischen Kunst das Verhältniss zur Antike fehlt, welches in Italien schon im Verlauf des romantischen Zeitalters (obschon hier nicht immer günstig) durchgeklungen hatte und welches für die in Rede stehende Periode als ein höchst bedeutsames Förderungsmittel betrachtet werden musste. Der nordischen Kunst mangelt in dieser Periode jene Grösse und Würde der Formen, welche die italienische sich, unter dem Einfluss der Antike, in immer steigendem Grade anzueignen wusste. Dennoch ist diese Unbekanntschaft mit

den Werken der Antike nicht das einzige, auch nicht das wesentlichste unter den Verhältnissen, durch welche die Entwickelung der nordischen Kunst zurückgehalten wurde. Sahen wir hier doch bereits ungleich früher, um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, in den Sculpturen von Wechselburg und Freiberg Werke entstehen, die in dem Adel ihrer Erscheinung der durch die Antike bezeichneten Richtung entschieden gleichzustellen sind; und ebenso finden wir in der Frühzeit des sechszehnten Jahrhunderts einzelne deutsche Arbeiten, die sich, freilich Ausnahmen unter dem, was im Allgemeinen geleistet ward, aus der nationalen Richtung, in ihrer völlig unabhängigen Eigenthümlichkeit, zu einer hohen und eigenthümlich gediegenen Vollendung entfalten. Dass die nordische Kunst hinter der italienischen zurückblieb, beruht, mehr als auf dem Mangel jenes einen Förderungsmittels, auf den allgemeineren, das gesammte Leben umfassenden culturhistorischen Verhältnissen. Im Norden — d. h. zunächst bei den Völkern deutscher Zunge — drang jene neue geistige Entwickelung, welche mit dem fünfzehnten Jahrhundert begann, ungleich tiefer, bis in das innerste Mark des Lebens; sie ward zum Keime eines wesentlich neuen und freieren Daseins, welches sich zunächst in der kirchlichen Reformation offenkundig geltend machen sollte und welches wiederum eine reich gestaltete Zukunft verhiess. Sie musste somit, auf der einen Seite, hemmend, beschränkend und selbst unterdrückend auf die alten Lebens-Interessen wirken; und eben so wenig konnte sie sich, auf der andern Seite, gleich von vornherein in bedeutsamer künstlerischen Production äussern. Sie musste nothwendig den Geist zuvor auf das abstracte Gebiet der Speculation führen, solcher Gestalt gewissermaassen die Grenzen des neugewonnenen Reiches auszustecken, ehe sie sich, mit unbefangener Lust, dem für Gemüth und Sinne erfreulichen Ausbau desselben hingeben konnte. Wenn man eine kleinere Phase in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes mit einer grossen vergleichen darf, so kann man diese neuen Verhältnisse zwischen dem gesteigerten geistigen Bewusstsein und der künstlerischen Production denjenigen Erscheinungen zur Seite stellen, welche das erste Auftreten des Christenthums mit sich führte; und leider sollte auch hier die neue Kraft, welche in die Welt eingetreten war, erst durch verheerende Stürme erprobt werden.

Die nordische Kunst bleibt demnach, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, im Allgemeinen auf derselben Stufe der Entwickelung stehen, in welcher sie bereits mit dem Beginn derselben auftritt; die einzelnen Unterschiede, die wir in den Schulen der verschiedenen Gegenden und in dem Wechsel der Jahrzehnte

bemerken, sind nicht so bedeutend, dass wir in diesen eine völlig neue Stufe der Entwickelung wahrnehmen könnten. Gegen den Schluss der Periode, d. h. namentlich im zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts, tritt allerdings ein abweichendes Verhältniss ein; man wird nunmehr auf die formale Ausbildung, welche die italienische Kunst erreicht hatte, aufmerksam und man lässt es sich angelegen sein, dieselbe mit der heimischen Darstellungsweise zu verschmelzen. Doch begreift man im Wesentlichen (was sich durch das vorher Gesagte zur Genüge erklärt) nur diese formale Seite der Ausbildung, nicht die inneren Gründe, aus denen dieselbe hervorgegangen war; es ist dies also zumeist nur eine äussere Annäherung an die Erscheinungen der italienischen Kunst.

Dabei aber ist zu bemerken, dass sich in der nordischen, und besonders in der eigentlich deutschen Kunst, im weiteren Verlauf der in Rede stehenden Periode zugleich ein besondres, sehr eigenthümliches Element geltend macht. Es ist das Phantastisch-Humoristische. Wir erkennen dazu überhaupt eine bestimmte Neigung in dem deutschen Volkscharakter; wie wir bei den Italienern schon im romantischen Zeitalter eine Neigung zur Plastik der Antike durchblicken sehen, so finden wir gleichzeitig jenes Element im Norden, wo es besonders in den Ornamenten der reichgestaltigen germanischen Architektur mehr oder weniger deutlich hervortritt. Ungleich bestimmter und folgenreicher jedoch erscheint dasselbe in der gegenwärtigen Periode. Indem jetzt die Speculation und die künstlerisch unmittelbare Anschauung mehr und mehr auseinandergehen, entsteht gewissermaassen ein neutraler Zwischenraum, in den nunmehr die entfesselte Phantasie, ihn mit ihren willkührlich spielenden Gebilden bevölkernd, eindringt; oft erscheinen diese Gebilde in seltsam ungeheuerlichen Weisen, oft aber auch, zumal in der späteren Zeit, gestalten sie sich zum anziehenden, gedankenvollen Mährchen. Und wie durch jenes Licht des geistigen Bewusstseins die Ohnmacht und die Verkehrtheit der körperlichen Existenz und ihrer bunten Interessen offenbar ward, so erzeugte sich gleichzeitig ein verneinender Humor, der diese Widersprüche, bald in neckendem Spiele bald mit verzehrender dämonischer Gewalt, anschaulich zu machen wusste. Gewöhnlich gehen hier Phantasie und Humor Hand in Hand; oft werfen sie nur über die, durch anderweitige Bestimmung gegebenen Darstellungen ein seltsames Streiflicht, oft auch erscheinen die Darstellungen als ihr selbständiges Erzeugniss. Die grossartigsten und bedeutendsten Erzeugnisse dieser Art sind die sogenannten Todtentänze, in denen mit schauerlicher Lust vorgestellt wird, wie der Tod, eine abenteuerliche

Knochengestalt, alle Geschlechter und Alter der Menschen, in der Freude und Blüthe ihres Daseins, mit sich fortzieht.

In der Betrachtung der bildenden Kunst des Nordens lassen wir für diese Periode die Malerei der Sculptur vorangehen; eines Theils, weil uns jene, soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen, hier zunächst als diejenige Kunst erscheint, welche die neue Zeitrichtung begründet; sodann, weil hier überhaupt das plastisch bestimmende Gesetz der Antike fehlt.

A. Malerei.

§. 1. Die niederländischen Schulen.

In der niederländischen Malerei,[1] und zwar in der Schule von Flandern, tritt uns die moderne Richtung der Kunst zuerst und in sehr bestimmter Eigenthümlichkeit entgegen. Hier hatte sich bereits am Schlusse der germanischen Periode, wie wir vornehmlich aus den Arbeiten der niederländischen Miniaturmalerei jener Zeit ersehen,[2] ein naturalistisches Element in der künstlerischen Auffassung mit Entschiedenheit bemerklich gemacht; in demselben fand das neue Streben der Zeit somit einen näheren Anlass und eine sichere Grundlage vor. Zugleich aber scheint es, dass man, in Bezug auf diese freie Behandlung der bildenden Kunst, auch das Verhältniss zur niederländischen Architektur ins Auge fassen muss. Dies Verhältniss hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem zwischen der Architektur und der bildenden Kunst in Italien. Denn ebenso, wie dort, (und nur einzelne Ausnahmen abgerechnet) war auch in den Niederlanden die Architektur des germanischen Styles nicht zur Ausbildung gekommen; den architektonischen Monumenten fehlte hier ebenfalls jenes organische Gesetz, welches das Ganze wie das Einzelne mit gemeinsamem Leben durchdringt, welches somit auch auf das Werk der bildenden Kunst (sofern dasselbe überhaupt auf monumentale Bedeutung Anspruch macht) seinen Einfluss äussern musste. Die bildende Kunst war hier durch dies

[1] Vgl. J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, im Schorn'schen Kunstblatt, 1841, no. 3—13. Bei der vielfachen Ungewissheit, in welcher man sich bis jetzt über die Bestimmung einer bedeutenden Anzahl der niederländischen Meisterwerke befand, habe ich es für schicklich erachtet, der Kritik der genannten Beiträge, die sich durch eine grosse und nicht unbegründete Consequenz empfehlen, vorzugsweise zu folgen.

[2] Vgl. oben, S. 580.

Gesetz eines gemeinsamen Styles weniger gebunden; sie konnte demnach gleich von vornherein die neue Richtung der Zeit völlig und unbehindert in sich aufnehmen und zur Erscheinung bringen. Wie deutlich man sich einer solchen Unabhängigkeit von den Formen der Architektur alsbald bewusst ward, zeigt namentlich auch der Umstand, dass in den Gebäulichkeiten, die man in den Bildern darstellte, im Allgemeinen weniger der germanische Styl (der doch in der Ausübung der Architektur noch seine entschiedene Gültigkeit hatte), als der romanische Styl erscheint, dessen Formen dem in der bildenden Kunst hervortretenden realistischen Streben ungleich mehr zusagen mussten.

Die Meister, die an der Spitze dieser neuen Richtung, in welcher die flandrische Malerschule erscheint, stehen, sind die Gebrüder **Hubert van Eyck** (um 1366—1426) und **Johann van Eyck** (um 1400—1445), beide vornehmlich in Brügge thätig. In gewissen Beziehungen lassen sie noch ein Verhältniss zu der früheren Periode der Kunst erkennen; so erinnern namentlich die Arbeiten, die man dem älteren von beiden, dem Hubert, mit Sicherheit zuschreiben kann, zum Theil noch an die Typen des germanischen Styles; so ist in der gemüthlichen Stimmung, in dem Gedankengange, der sich in ihren Werken äussert, zum Theil noch etwas Verwandtes mit den inneren Principien des romantischen Zeitalters zu erkennen. Dennoch sind sie von dessen Darstellungsweise wesentlich verschieden. Mit vollkommenster Unabhängigkeit gehen sie zugleich auf die Erscheinungen der Natur ein; Alles was den Menschen, in der Enge seines häuslichen Verkehres, wie in dem offnen und heiteren Leben der Natur umgiebt, nehmen sie in ihre Bilder auf, sie ahmen es mit der liebevollsten Sorgfalt nach, und sie bringen es in solchem Streben zu einer fast illusorischen Wirkung. Eine wesentliche Unterstützung fanden sie darin durch die ausgebildete und bis dahin (für solche Zwecke wenigstens) unbekannte Technik der Oelmalerei, deren Erfindung dem Johann zugeschrieben wird.

Die Gebrüder van Eyck sind aus der Schule jener älteren Miniaturmaler hervorgegangen; sie selbst haben in diesem Kunstzweige, der überhaupt auch im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts sich vielfacher Anwendung von Seiten der Niederländer erfreute, Bedeutendes geleistet. Als das wichtigste Werk solcher Art, welches man ihnen mit Zuversicht zuschreibt, sind die Miniaturen eines für den Herzog von Bedfort, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Breviers (1424, in der Bibliothek von Paris)[1] zu nennen;

[1] Waagen, Künstler und Kunstw. in Paris, S. 352.

in der Behandlung hin und wieder noch an die älteren Miniaturen erinnernd, sind dieselben doch ganz mit dem feinen Natursinne ausgeführt, der nur den genannten Künstlern eigen ist. Uebrigens unterscheidet man in diesen Bildern drei Hände: die des Hubert, des Johann, und eine dritte, welche man auf ihre Schwester, die ebenfalls als Miniaturmalerin gerühmte Margaretha van Eyck, deutet. Das Hauptwerk beider Brüder ist ein von ihnen gemeinschaftlich (von 1420—1432) gefertigtes und aus vielen Tafeln bestehendes Altarwerk; es wurde für die Kirche des h. Johannes, gegenwärtig St. Bavo, zu Gent gearbeitet. Der Inhalt desselben bezieht sich, noch in tief sinniger Symbolik, auf das Mysterium der christlichen Lehre und seine Bedeutung für die Welt. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zusammengesetzt: oberwärts in der Mitte die Gestalt des dreieinigen Gottes zwischen Maria und dem Täufer; auf den Flügeln singende und musicirende Engel und zu äusserst Adam und Eva; unterwärts in der Mitte eine Landschaft mit dem Lamm der Offenbarung, verehrt von Engeln, Heiligen und Seligen, auf den Flügeln die Streiter Christi und die gerechten Richter, die Einsiedler und die Pilger, die zur Verehrung des Lammes heranziehen; auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung und darunter die Schutzpatrone der genannten Kirche, die beiden Johannes (als Statuen gemalt), und die Donatoren des Bildes, Judocus Vyts von Gent und seine Gemahlin. Die Mittelbilder nebst denen, welche Adam und Eva vorstellen, befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle, die übrigen Flügelbilder werden im Museum von Berlin bewahrt. Die Erfindung des Ganzen gehört dem Hubert an; in der Ausführung diejenigen Theile, namentlich die oberen Mittelbilder, die noch mehr alterthümliche Reminiscenzen enthalten; von Johann rührt die Mehrzahl der übrigen Bilder her, die sich durch einen, bereits ungemein vollendeten Naturalismus auszeichnen; in einzelnen Theilen ist auch eine, etwas untergeordnete Schülerhand zu erkennen. — Als Arbeit des Hubert nennt man ausserdem: eine Anbetung der Könige, im Besitz des Prof. van Rotterdam zu Gent. — Als Arbeiten des Johann werden gegenwärtig mit Sicherheit anerkannt: die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, zu Schloss Chatsworth in England (1421); eine thronende Madonna mit Heiligen und Engeln in der Akademie von Brügge (1436); eine Verkündigung in der Sammlung des Königs der Niederlande; eine Madonna mit einem Donator, im Museum von Paris; die Seitentafeln eines Reisealtärchens, Kreuzigung und jüngstes Gerichts in höchst grossartigen Compositionen enthaltend, im Besitz des russischen Gesandten

Tatitscheff, gegenwärtig in Wien; die Anbetung der Könige, in der Gall. Liechtenstein zu Wien; ein Madonnenbildchen, in der k. k. Gall. zu Wien; ein andres in der Sammlung des jüngst verstorbenen H. van Ertborn zu Antwerpen (1439); ein drittes bei H. Rogers zu London; ein h. Hieronymus, zu Stratton in England; eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator, zu Burleighouse in England; ein Christuskopf, im Museum von Berlin (1438); zwei Bildnisse in der k. k. Gall. zu Wien, das des Judocus Vyts und das des Decans Jan van Löwen (1436); das Bildniss der Frau des Joh. van Eyck, in der Akademie von Brügge (1439).

An die Gebrüder van Eyck schliessen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an; doch ist, bei den geringen äusseren Hülfsmitteln, welche der kunsthistorischen Forschung zu Gebote stehen, sehr schwer, für die einzelnen Werke der Schule überall den Meister mit Bestimmtheit namhaft zu machen. Als die bedeutendsten Schüler sind zunächst anzuführen: Gerhard van der Meeren (Meere, Meer, Meire), ein Schüler des Hubert, dem man die erwähnte Theilnahme an dem grossen Altarwerke von Gent zuschreibt; sein Hauptwerk ist ein Altarblatt in der K. St. Bavo zu Gent, die Kreuzigung, auf den Flügeln Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Wunder der ehernen Schlange. — Peter Christophsen. Von ihm eine Madonna mit Hieronymus und Franciscus (1417), noch an Hubert van Eyck erinnernd, im Besitz des Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M.; ein weibliches Bildniss im Berliner Museum. — Justus van Gent. Sein Hauptwerk ein grossartig bedeutendes Abendmahl in der Kirche S. Agata zu Urbino. — Hugo van der Goes. Sein Hauptwerk ein Altarbild in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz, auf der Mitteltafel die Geburt Christi, auf den Flügeln Heilige und Donatoren. (Die Tafeln sind gegenwärtig einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt). In der Gall. Pitti zu Florenz ein Bildniss, auf dessen Rückseite ein verkündigender Engel. Im Museum von Berlin ist ihm eine bedeutende Anzahl von Gemälden zugeschrieben. — Die Ebengenannten erscheinen der Weise der Eyck's vorzüglich nahe stehend. Etwas abweichend ist ein andrer Meister, Rogier van Brügge; er zeigt ein noch schärferes, noch mehr durchgebildetes Naturstudium, was ihn aber zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen verleitet. Dies wenigstens den Gemälden zufolge, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind: eine Madonna zwischen den h. h. Cosmas und Damianus, in Italien für Pietro und Giovanni de' Medici (um 1450) gemalt, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; der h. Lucas, die Madonna malend, in der

Pinakothek von München (Joh. van Eyck genannt); die Anbetung der Könige, mit der Verkündigung und der Darstellung im Tempel auf den Flügelbildern, ebendaselbst (Joh. Memling oder Hemling genannt); die Geburt Christi, auf den Flügeln Kaiser Augustus mit der Sibylle und die h. drei Könige, im Museum von Berlin (Joh. Memling genannt); Christus am Kreuz und die sieben Sakramente, in der Sammlung des H. van Ertborn zu Antwerpen.

Johann Memling oder Hemling, der Schüler des Rogier van Brügge, bezeichnet ein neues Entwickelungsmoment der flandrischen Schule. Mit einer reichen dichterischen Phantasie vereint er eine eigenthümliche Anmuth der Darstellung; seinen Gestalten wusste er sehr bald mehr Fülle in den Formen, mehr Grazie in den Bewegungen, als bis dahin üblich gewesen war, zu geben; sein Colorit entwickelte sich zu einer hohen Farbenpracht und zu einem zarten Schmelz des Vortrages; in dem landschaftlichen Theil seiner Gemälde (der bei den Eyck's noch das Gepräge eines mehr kindlichen Spieles hatte) erscheint zuerst eine bestimmte, gehaltene Totalwirkung. Seine Blüthe fällt in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; die beiden Bilder, die unter seinen sämmtlichen bekannten Werken allein mit seinem Namen versehen sind, tragen zugleich das Datum des J. 1479. Sie befinden sich beide im Kapitelsaale des St. Johannis-Hospitales zu Brügge; das eine stellt eine Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln, dar und lässt noch, nicht ganz undeutlich, den Schüler des Rogier erkennen; das andre, die Vermählung der h. Katharina, mit Scenen aus den Geschichten des Täufers und des Evangelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talentes. Ein drittes Hauptwerk des Memling sind die Malereien an dem Reliquienkasten der h. Ursula, in der Kapelle des eben genannten Hospitales; sie enthalten, als Hauptdarstellungen, eine Reihenfolge von Scenen aus der Geschichte der h. Ursula, in der feinsten, miniaturartigen Vollendung. Ausserdem sind in Brügge von ihm vorhanden: zwei Altarblätter in der Akademie, die Taufe Christi, und der h. Christoph zwischen andern Heiligen (das letztere vom J. 1484, minder bedeutend); das Martyrthum des h. Hippolyt in der St. Salvatorskirche, und ein Diptychon im Hospital St. Julien (1487). In der Sammlung des Königs der Niederlande finden sich von seiner Hand: zwei Tafeln mit Scenen aus dem Leben des h. Bertin, dem Reliquienkasten der h. Ursula vergleichbar, und zwei Bildnisse. In der Pinakothek von München: die Anbetung der Könige, mit dem Täufer Johannes und dem h. Christoph auf den

Flügelbildern; und eine Tafel mit den Hauptbegebenheiten aus dem Leben der Maria. In der k. k. Gallerie zu Wien: ein Madonnenbild (als Hugo van der Goes benannt). Im Museum von Florenz: eine Madonna zwischen zwei Engeln. Zu Chiswick in England: eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren. Bei H. Aders in London ein männliches Bildniss, als Memlings eignes Portrait geltend (1462).

Wie mehrere der vorgenannten Gemälde ein miniaturartiges Gepräge tragen, so war Memling auch in der eigentlichen Miniaturmalerei höchst ausgezeichnet. In diesem Betracht ist namentlich ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, anzuführen, dessen Malereien von ihm und seinen Schülern Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent ausgeführt wurden. Dieser Livin ist vermuthlich eine Person mit Livin de Witte und wahrscheinlich der Maler einer trefflichen Anbetung der Könige in der Pinakothek von München (als Joh. van Eyck benannt), sowie eines zweiten, denselben Gegenstand vorstellenden Bildes bei H. Aders in London. — Von einem andern, sehr ausgezeichneten Meister, der dem Memling nahe steht, dessen Name jedoch unbekannt ist, rühren vier zusammengehörige Gemälde her: das Passahfest und Elias in der Wüste, im Berliner Museum; Abraham und Melchisedek, und die Mannahlese, in der Pinakothek von München (als Memling benannt, auch dem Rogier van Brügge zugeschrieben). Im Schmelz der Farbe überbietet dieser Meister zum Theil den Memling, doch sind seine Gestalten wiederum eckiger und mehr gestreckt.

Die holländische Malerei entwickelte sich unter unmittelbarem Einfluss der flandrischen Schule. Hier tritt Albert van Ouwater zu Haarlem als entschiedener Nachfolger des Joh. van Eyck auf. Die Bilder, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, lassen ein sehr bedeutendes Talent, in einem glücklichen Streben nach Naturwahrheit und vollendeter Ausführung, wie in lebenvoller Charakteristik und in der Stärke des Ausdrucks erkennen; von denen des Joh. van Eyck unterscheiden sie sich besonders durch das mehr gestreckte Verhältniss der Gestalten und durch den kühleren Ton der Carnation. Es sind: die Klage über dem Leichnam Christi, in der k. k. Gallerie zu Wien (als Joh. van Eyck benannt); und das berühmte Altarwerk, welches, in kühner und grossartig poetischer Auffassung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, in der Marienkirche zu Danzig (1467).[1] —

[1] Das Danziger Bild, dessen Meister so lange zweifelhaft war, ist durch Passavant (a. a. O.) dem A. van Ouwater zugeschrieben worden. Doch

Schüler des Albert war Gerhard van Haarlem, von dem sich zwei, wiederum höchst bedeutende Werke in der k. k. Gallerie zu Wien befinden: die Klage über dem Leichnam Christi und die Geschichte der Ueberreste des Täufers Johannes. — Neben diesem ist ein dritter Holländer von verwandter Richtung, Dierick Stuerbout, gen. Dirck van Haarlem, anzuführen, der aber das Gestreckte in den Verhältnissen, die Eckigkeit der Bewegungen sehr übertreibt, auch in der Ausführung minder geistreich ist; von ihm zwei Bilder, eine auf Kaiser Otto bezügliche Legende enthaltend (1468), in der Sammlung des Königs der Niederlande.

Gleichzeitig macht sich in der holländischen Kunst eine bedeutende Neigung zu abenteuerlichen Phantastereien bemerklich. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Hieronymus Bosch; eine Darstellung der Hölle von seiner Hand, im Berliner Museum, ist vielleicht das Tollste, was in solcher Art je gemalt worden. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Spanien.

Abweichend von dem Styl der flandrischen Schule, den jene Meister von Haarlem aufgenommen hatten, erscheint Cornelius Engelbrechtsen von Leyden (1468—1533). Er ist minder einfach in der Composition, im Kostüm öfters etwas phantastisch, im Nackten nicht allzu mager, doch auch nicht vollkommen gründlich; im Allgemeinen ist er nicht als ein Künstler von hoher Bedeutung zu bezeichnen. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzigung Christi, mit dem Opfer Abrahams und dem Wunder der ehernen Schlange auf den Flügeln, im Stadthause zu Leyden. — Ungleich merkwürdiger ist der Schüler des Cornelius, Lucas von Leyden (1494—1533). Voll geistreicher Originalität in der Erfindung, wie in der zierlichen Ausführung seiner Gemälde, zeigt er sich einer höheren und würdigeren Auffassung gleichwohl nur wenig geneigt; seine Darstellungen streifen durchweg an das sogenannte Genre, und häufig, namentlich in den Kupferstichen (deren man eine bedeutende Anzahl von seiner Hand besitzt), gehören sie demselben auch dem Inhalte nach an. Dabei macht sich jenes phantastische Element sehr bemerklich, das ihn insgemein zu allerhand bizarren,

hat diese Ansicht bereits einen gewissen Widerspruch erlitten; s. J. C. Schultz, über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, S. 47. — Hiebei mag noch ein zweites grosses Altarwerk genannt werden, das sich im Hospital Hôtel-Dieu zu Beaune, südlich von Dijon, befindet und dessen Gegenstand ebenfalls das jüngste Gericht ist (um 1443). Dasselbe wird dem Joh. van Eyck zugeschrieben, doch fehlt es noch an einer kritischen Untersuchung des Werkes. Vgl Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, S. 369 u. 381.

seltsamen oder spasshaften Vorstellungen treibt. Gemälde seiner Hand sind nicht häufig; als anerkannte Werke sind anzuführen: ein Hausaltärchen mit der Anbetung der Könige (1517), in der Gallerie des Königs der Niederlande, im Einzelnen noch an Engelbrechtsen erinnernd; ein grosses, doch nicht sehr geschmackvolles jüngstes Gericht, im Stadthause zu Leyden; eine Madonna mit der h. Magdalena und einem Donator, in der Pinakothek zu München (1522); die Geburt Christi (1530), und die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, in der Gall. Liechtenstein zu Wien; das Bildniss des Kaisers Maximilian in der k. k. Gallerie zu Wien; ein Eccehomo in der Tribune des Museums von Florenz; ein Eccehomo in der Kapelle des Palazzo Reale zu Venedig (als A. Dürer benannt); die Anbetung der Könige, zu Corshamhouse in England; ein Zahnarzt, im Devonshirehouse zu London; ein Bildniss, in der Liverpool-Institution in England.

Am Ende des fünfzehnten und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts (d. h. gleichzeitig mit den Arbeiten der letztgenannten holländischen Meister) zeigt sich eine neue Umwandlung des Strebens der flandrischen Schule; die Künstler, welche in diesem Betracht anzuführen sind, gehören zumeist Brabant an. Ihre Absicht ist auf eine grössere Kräftigung der Form, als bis dahin erreicht war, auf eine entschiedener ausgesprochene Charakteristik, auf eine grössere Tiefe und Energie des dramatischen Ausdruckes gerichtet. Dabei tritt aber auch bei ihnen eines Theils jene genre-artige Auffassung hervor, andern Theils lernen sie die Vorzüge der italienischen Kunst kennen und bestreben sich, ihre Gebilde nach dem Styl der letzteren, besonders nach dem Styl der römischen Schule oder nach Michelangelo, zu gestalten. Doch bleibt die italienische Auffassungsweise häufig im Widerspruch mit ihrer nationalen Richtung, und die Werke, die unter solchen Verhältnissen entstanden sind, haben mehr oder weniger etwas Frostiges für das Gefühl.

Zu diesen Künstlern gehören: Anton Claessens; von ihm zwei Bilder in der Akademie von Brügge (1498), das Urtheil des Cambyses vorstellend und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit. — Rogier van der Weyde aus Brüssel; sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, im Berliner Museum, bezeichnet auf eine bedeutsame Weise die Umwandlung der älteren Bestrebungen. — Quintin Messys von

Antwerpen (gest. 1529), einer der vorzüglichsten und eigenthümlichsten unter den niederländischen Meistern der Zeit. Sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, mit dem Martyrthum der beiden Johannes auf den Flügeln, durch ein sehr grossartiges Pathos ausgezeichnet, in der Akademie von Antwerpen. Andre Bilder sprechen durch eine heiter unbefangene Auffassung des Lebens an; so ein Altarblatt mit der Madonna, in der Sammlung des Königs der Niederlande; ein andres in der Peterskirche zu Löwen; eine Madonna im Berliner Museum; eine h. Magdalena zu Corshamhouse in England. Noch andre sind entschieden genre-artig, wie namentlich das, mehrfach wiederholte Bild der beiden Geizhälse, dessen angebliches Original zu Windsor-Castle in England. Ein Nachfolger des Quintin war sein Sohn Johann Messys. — Johann Mabuse (oder Joh. Gossaert, gest. 1532), in früheren Bildern, wie in einer Anbetung der Könige zu Castle Howard in England, einer Kreuzigung im Berliner Museum, auch einer Anbetung der Könige im Museum von Paris, ein ausgezeichneter Nachfolger der älteren flandrischen Schule; in späteren ein mehr manierirter Nachahmer des italienischen Styles. — Bernardin van Orley. Auch er in früheren Bildern, wie namentlich in der Klage über dem Leichnam Christi (im Museum von Brüssel) und in einer h. Familie (zu Keddlestonhall in England), ein so tiefer als anmuthvoller Meister der nationalen Richtung. Später ein Schüler von Raphael und ein nicht unbedeutender Nachfolger von dessen eigenthümlichem Style; in solcher Art ein jüngstes Gericht in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen, einige treffliche Bilder in der Liverpool-Institution in England, u. a. m. — Johann van Schorel (1495—1562), ursprünglich Schüler des Mabuse, dann (nach 1520) in Rom weiter gebildet. Einige treffliche Gemälde in italienisch-niederländischer Weise: Madonna mit Heiligen und Donatoren, im Stadthause zu Utrecht; mehrere Bildnisse, ebendaselbst; zwei Bildnisse in der k. k. Gallerie zu Wien (1539); ein Bild, liebende Paare vorstellend, zu Corshamhouse in England. — Andre Künstler dieser Richtung sind: Michael Coxcie (Coxis), ebenfalls in der römischen Schule gebildet; Martin Hemskerk (M. van Ween); Lancelot Blondeel u. s. w.

Einige Niederländer dieser Zeit sind vornehmlich im Fache des Portraits ausgezeichnet; so Anton Moro, Schüler des Schorel; Joas von Cleve; Nicolas Lucidel, gen. Neuchatel. — Bei einigen andern zeigt sich das Bestreben, die Landschaft als einen selbständigen Gegenstand für die künstlerische Darstellung zu behandeln. In diesem Betracht sind zu nennen: Joachim Patenier,

dessen Compositionen noch ziemlich phantastisch erscheinen, und Herri de Bles, der auf eine mehr gemessene Totalwirkung ausgeht.

§. 2. Die Malerei in Frankreich.

Den niederländischen Leistungen im Fache der Malerei schliessen wir zunächst die, zwar beachtenswerthen, doch nicht sonderlich umfassenden, auch nicht zu einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit durchgebildeten Erscheinungen an, welche Frankreich für die in Rede stehende Periode darbietet. Dies sind vornehmlich Miniaturmalereien.[1] Wie diese Kunstgattung in Frankreich am Schlusse der germanischen Periode geblüht hatte, so findet sie auch in der gegenwärtigen, vornehmlich jedoch in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, bedeutende Theilnahme; die Bibliothek von Paris bietet dafür zahlreiche Beispiele dar. Auch in diesen Arbeiten ist, wie früher, ein verwandtschaftliches Verhältniss zu der niederländischen Kunst wahrzunehmen; indess unterscheidet man zwei Richtungen, von denen die eine mit grösserer Entschiedenheit zu der Weise der niederländischen Malerei neigt, die andre hiemit zugleich eine Aufnahme von Motiven der italienischen Kunst verbindet und sich zu einer eigenthümlichen Eleganz entwickelt. Der vorzüglichste Meister dieser zweiten Richtung ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Von ihm rühren der grössere Theil der Miniaturen einer französischen Uebersetzung des Josephus in der genannten Bibliothek (um 1488), sowie eine bedeutende Reihenfolge von Miniaturen im Besitz des Hrn. Brentano zu Frankfurt a. M. her. Zugleich war Fouquet Staffeleimaler (in solcher Art ein Portraitbild von seiner Hand, bei Hrn. Georg zu Frankf. a. M.). Als ein andrer namhafter Meister jener Zeit wird René der Gute, Herzog von Anjou, gerühmt; man schrieb demselben ein Altarbild in der Carmeliterkirche zu Aix in der Provence zu.[2] — Auch im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen die vorgenannten Richtungen der französischen Miniaturmalerei in weiterer Anwendung; zugleich aber bildet sich in jener Richtung, welche mehr von der italienischen Auffassungsweise an sich hat, ein übertriebenes und absichtlich gesuchtes graziöses Element aus, welches fortan für die französische Kunst charakteristisch bleibt. In solcher Art erscheinen z. B. die Arbeiten des Miniaturmalers Godefroy (1519). — Im weiteren Verlauf des sechszehnten Jahrhunderts erfolgt sodann eine entschiednere und unmittelbare Einwirkung durch jene italienischen Künstler, welche

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 389, ff.

[2] d'Agincourt, Malerei, t. 166.

nach Frankreich berufen waren. Eigenthümlich steht diesen der Portraitmaler François Clouet, gen. Janet, (um 1550) gegenüber, indem er sich, nicht ohne eine gewisse nationale Feinheit, mehr der Weise der vorgenannten niederländischen Portraitmaler, auch des H. Holbein, anschliesst.

§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei.

In Deutschland, wo die hohe Vollendung der Architektur des germanischen Styles ein längeres Festhalten an demselben Style auch in der bildenden Kunst zur Folge hatte, entwickelte sich die moderne Richtung zunächst unter niederländischem Einflusse. Am Entschiedensten war dies der Fall in denjenigen Gegenden von Niederdeutschland, welche den niederländischen Gränzen besonders nahe lagen; hier bemerken wir sogar, die ganze, in Rede stehende Periode hindurch, eine mehr oder weniger bestimmte Abhängigkeit von der niederländischen Kunst. Gleichwohl begegnen wir im Einzelnen verschiedenen bedeutsamen und sehr achtbaren Leistungen, obschon es uns auch hier wiederum, wie früher, an der Kenntniss des Namens der Meister grossen Theils mangelt. So entwickelt sich zu Calcar eine besondre Schule, die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise anschliesst. Vorzüglich bedeutend ist unter den Malern von Calcar ein Meister, der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig, von dem in der dortigen Kirche eine Altartafel mit dem Tode der Maria herrührt.

So treten uns verschiedene ausgezeichnete Erscheinungen entgegen, die in Köln ihren Mittelpunkt finden. Bei manchen Reminiscenzen an den Styl der älteren Kölner Schule (der Meister Wilhelm und Stephan) zeigt sich auch hier zunächst ein bestimmter Einfluss der flandrischen Schule. Namentlich ist in diesem Bezuge ein unbekannter Meister hervorzuheben, dessen Werke man irrthümlich dem (sehr untergeordneten) Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist eine aus acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion Christi, in der Sammlung des verstorbenen Stadtrathes Lyversberg zu Köln; dann sind, als Arbeiten derselben Hand zu nennen: eine Abnahme vom Kreuz, im städtischen Museum zu Köln (1488); ein Paar Altarblätter in den Kirchen von Linz (1462) und von Sinzig; mehrere Bilder in der Pinakothek von München, u. s. w. Andre Gemälde deuten auf eine zahlreiche Schule, die von diesem Meister ausgegangen war. — Ein zweiter Meister nähert sich dem Lucas von Leyden, unterscheidet sich jedoch von letzterem besonders durch eine weichere, der Kölner Schule von früher her eigne Behandlungsweise. Seine

Bilder hat man irrthümlich dem Lucas selbst beigemessen. Es sind: eine Altartafel mit mehreren stehenden Heiligen (St. Bartholomäus benannt) in der Pinakothek von München; eine Abnahme vom Kreuz im Museum von Paris, und zwei Bilder der ebengenannten Lyversberg'schen Sammlung. — Die Bilder eines dritten, sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Meisters schliessen sich der Richtung der Brabanter Maler aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts an. Die früheren (fälschlich dem Joh. van Schorel beigemessen) lassen einen ziemlich entschiedenen Einfluss des Quintin Messys erkennen; es sind: eine Darstellung des Todes der Maria, in der Pinakothek von München; und eine Grablegung, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die späteren gehen von solcher Richtung zu den Motiven der italienischen Kunst über: eine Klage über dem Leichnam Christi, im Museum von Paris (als Holbein benannt); und eine Anbetung der Könige, in der Gallerie von Dresden (als Mabuse benannt). — Als ein namhafter Meister der Kölner Schule ist endlich Bartholomäus de Bruyn anzuführen; auch er steht der Richtung der gleichzeitigen Niederländer parallel. Sein Hauptwerk sind die Gemälde über dem Hochaltar der Kirche St. Victor zu Xanten (1536); andre im städtischen Museum und in der Lyversberg'schen Sammlung zu Köln, im Museum von Berlin, u. s. w.

In Westphalen zeigen sich ebenfalls vielfache Elemente der niederländischen Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besondrer Umgestaltung. In letzterem Bezuge macht sich ein eigenthümliches, phantastisch leidenschaftliches Wesen geltend, das vornehmlich an jenen langgestreckten Gestalten, die mehrfach bei den niederländischen Meistern bemerkt wurden, und zugleich an überfüllten, dramatisch übertriebenen Compositionen sein Wohlgefallen findet. In dieser Richtung ist, für die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, namentlich Ein Meister, Jarenus von Soest hervorzuheben, dem dabei jedoch eine geistreiche Auffassung nicht abgesprochen werden darf. Sein Hauptwerk bilden die Tafeln eines Altares mit Scenen aus dem Leben Christi (auf dem Hauptbilde die Passion), im Berliner Museum. — Verwandter Richtung gehört Raphon von Eimbeck an; doch erscheinen bei diesem Künstler zugleich Elemente, die auf die mitteldeutsche (fränkische) Malerei deuten. Von ihm rühren her: eine Kreuzigung Christi, in der Universitätsbibliothek zu Göttingen (1506); ein zweites Bild desselben Gegenstandes, im Dome von Halberstadt (1508), und zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover. — Später blühte in Westphalen und zwar in Münster, die Künstlerfamilie zum Ring;

ihre Werke bilden wiederum den Uebergang zur italienischen Behandlungsweise. Die bedeutendsten Glieder dieser Familie sind Ludger zum Ring (sein Hauptwerk, vom J. 1538, im Besitz des westphälischen Kunstvereins zu Münster); und dessen Sohn Herrmann zum Ring (Auferweckung des Lazarus im Dome von Münster).

Nach Oberdeutschland[1] ward der Einfluss der niederländischen Schule ebenfalls hinübergetragen; hier jedoch (d. h. vornehmlich in Schwaben, im Elsass und in der Schweiz) verblieb man nicht in einer ähnlichen Abhängigkeit, vielmehr gab hier jener Einfluss nur die Anregung zur Entwickelung eigenthümlicher und selbständig gültiger Richtungen. Der gemeinsame Charakter der oberdeutschen Schulen besteht in dem ansprechenden Gleichmaass zwischen dem Streben nach schlicht realistischer Auffassung der Form und nach dem Ausdrucke einer gemüthlichen, in sich gesammelten Stimmung; ihre Werke haben vorherrschend das Gepräge eines klaren sittlichen Gefühles, in seinem Bezuge auf die Verhältnisse des Lebens. Sie gehen nicht mit gleicher Schärfe, wie die Bilder der Eyck'schen Schule, auf die Einzelheiten der Erscheinung ein, aber das künstlerische Streben verliert sich auch nicht in diesen Einzelheiten, indem mehr auf eine ruhige harmonische Gesammtwirkung gesehen wird. In der Behandlung herrscht zumeist ein weiches Element, in der Färbung ein zarter und lichter Ton vor. Von der einfachen Naturanschauung ausgehend, entwickeln sich die vorzüglichsten Meister oft zu einer hohen und liebenswürdigen Anmuth.

Für die unmittelbare Uebertragung flandrischer Behandlungsweise nach dem oberen Deutschland ist zunächst, obschon bereits der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig, ein besondrer Meister anzuführen: Friedrich Herlen, der sich in der Schule der Eycks, vermuthlich bei dem Rogier van Brügge, ausgebildet hatte. Er erscheint als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styles, indess nur in einem mehr handwerksmässigen Sinne. Seine Thätigkeit gehört Schwaben an. Zu Rothenburg an der Tauber malte er die Tafeln an dem Hochaltar der Kirche St. Jacob mit der Geschichte der Maria (1466), und eine Madonna mit der h. Katharina, jetzt auf dem dortigen Rathhause. Dann wandte er sich nach Nördlingen, wo in der Hauptkirche die Gemälde des Hochaltars und

[1] Vgl. besonders Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, und das Sendschreiben von Grüneisen, im Kunstblatt, 1840, no. 96, 98.

ein Votivgemälde mit der Madonna und der Familie des Malers (1488) von ihm herrühren. Im J. 1472 hatte er die Gemälde des Hochaltars für die Kirche des h. Blasius zu Bopfingen gefertigt.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen, war u. a. im J. 1470 ein grosses Wandgemälde im Münster von Ulm, das jüngste Gericht vorstellend, über dem Triumphbogen des Chores gemalt worden; nachmals hat man dasselbe übertüncht. Neben diesem mag des Vorhandenseins noch verschiedener andrer Wandgemälde in Schwaben, aus früheren und späteren Jahren, gedacht werden, die, obgleich grössten Theils stark übermalt und somit für die Beobachtung des künstlerischen Styles zumeist ohne Werth, dennoch die rüstige Verbreitung eines Kunstzweiges bezeugen, dem man, in Bezug auf die nordische Kunst, insgemein nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuschreibt. Dergleichen, in geringerem oder grösserem Umfange ausgeführt, finden sich in der Stiftskirche zu Göppingen (um 1449), in der Klosterkirche zu Lorch, in der alten Kirche des Dorfes Hohenstaufen, im Kreuzgange des Klosters von Denkendorf (nach 1462), in der Kirche von Weilheim (nach 1499; hier in bedeutender Anzahl und durch die Auswahl der Gegenstände, sowie durch das Allgemeine der Auffassung noch heute sehr beachtenswerth, namentlich eine grosse Darstellung des Rosenkranzes), und schliesslich in der Kapelle des ehemaligen Welkmannischen Hauses zu Ulm (aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts).

An Tafelmalereien oberdeutscher Kunst ist eine bedeutende Menge vorhanden, die uns einen näheren Einblick in die dort ausgebildeten Richtungen verstattet; auch fehlt es uns für diese Werke nicht an den Namen der vorzüglichsten Meister, welche die Hauptpunkte des künstlerischen Strebens bezeichnen. Es erscheint in Schwaben schon ziemlich früh ein sehr bedeutender Meister, Lucas Moser von Wil, von dem die, zumeist auf die Legende der h. Magdalena bezüglichen Malereien eines Altares zu Tiefenbronn (am Schwarzwalde, zwischen Calw und Pforzheim) herrühren; sie sind mit seinem Namen und der Jahrz. 1431 bezeichnet. Die Bilder zeichnen sich durch hohe Anmuth, Zartheit und Milde aus; auch lassen sie, obgleich im entschieden oberdeutschen Gepräge, bereits eine Neigung zur Richtung der flandrischen Kunst, noch vor jener durch F. Herlin bewirkten näheren Vermittelung, erkennen. — Ein dem L. Moser nahe verwandter Künstler ist Martin Schongauer oder Schön (gest. 1488). Auch er stammt aus Schwaben, und zwar aus einer in Ulm ansässigen Künstlerfamilie; auch auf seine Bildung waren vielleicht flandrische Einflüsse wirksam. Um die

Mitte des Jahrhunderts erscheint er in Ulm thätig, später wandte er sich nach Colmar im Elsass, wo er gestorben ist. Seine Werke gingen häufig nach Italien, Spanien, Frankreich und England; über das, was in Deutschland von seiner Hand herrührt, hat man erst in jüngster Zeit einige kritische Forschungen begonnen.[1] Höchst bedeutend sind zunächst seine Kupferstiche, in welchem Fache der Kunst er als einer der ersten Meister von namhafter Wichtigkeit erscheint; hier zeigt sich, bei grosser Tiefe des Ausdrucks, bereits die Entfaltung einer edleren, selbst zum Idealen gesteigerten Schönheit, während gleichzeitig jedoch das Gemeine und Unheilige gemein oder in phantastisch seltsamer Bildung dargestellt wird. Unter seinen Gemälden sind besonders diejenigen, die sich in Colmar verfinden, von hoher Bedeutung; vor allen eine Madonna, welche den Leichnam des Erlösers in ihrem Schoosse hält, auf der dortigen Bibliothek, ein Bild von ebenso tiefem, innigem Gefühle und lauterer Schönheit, wie von zartester malerischer Durchbildung. So auch eine knieende Madonna, ebenfalls auf der Bibliothek, und ein, leider beträchtlich übermaltes Altarbild in der Münsterkirche (oder Stiftskirche St. Martin), eine Madonna im Rosenhag. Andre Bilder, welche man zu Colmar dem Schongauer zuschreibt, wie namentlich eine Reihenfolge von Gemälden aus der Leidensgeschichte auf der Bibliothek, sind nur als Arbeiten von Nachfolgern seiner Richtung zu betrachten. In der Pinakothek von München werden ihm mehrere grossartige und anmuthvolle Gemälde mit Zuversicht zugeschrieben, doch ist auch diese Ansicht nicht ohne bestimmten Widerspruch geblieben. Ausserdem sind in der Pinakothek, in der Gallerie von Schleissheim, in der Moritzkapelle von Nürnberg noch zahlreiche Bilder (namentlich eine grosse Reihenfolge mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria) vorhanden, die entschieden nur der Nachfolge des Meisters angehören, doch auch in solchem Betracht noch eine grosse und eigenthümliche Bedeutung haben. Eine streng kritische Fortsetzung der Untersuchungen über M. Schongauer und über seine Schule wird ohne Zweifel zu den interessantesten Resultaten für die deutsche Kunstgeschichte führen.

Andre Künstler von mehr oder weniger selbständiger Bedeutung entwickelten sich unter den Einflüssen der vorgenannten Meister. So zu Augsburg Hans Holbein der ältere, gegen den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts blühend. Seine Richtung dürfte mit der des M. Schongauer zu vergleichen sein, auch hat

[1] Besonders Hr. v. Quandt, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 76—79. Vgl. die Aufsätze von Gessert, ebendas., 1841, no. 7—14 u. no. 15; — und Grüneisen: im Manuel, S. 69; Ulm's Kunstleben, S. 34.

er im Einzelnen eine liebenswürdige Milde, welche an die Bilder jenes Meisters erinnert; zugleich aber tritt das phantastische Element und die Neigung zu übertriebener Charakteristik bei ihm entschiedener hervor, und sein Streben ist mehr auf eine nur handwerksmässige Tüchtigkeit gerichtet. Zahlreiche Bilder von ihm in den Gallerieen von Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a. M., Schleissheim, u. s. w. — So eine namhafte Reihe von Malern, welche zu derselben Zeit in Ulm thätig waren: Jörg Stocker, Jacob Acker (unter mehreren Glieder der Familie Acker), Lucas Knechtelmann (ebenfalls neben Andern seiner Familie). Bedeutender jedoch als diese war Bartholomäus Zeitblom (malte von 1468—1514). Er erscheint der Richtung des M. Schongauer nahe verwandt, ohne zwar die idealere Schönheit des letzteren zu erstreben; er ist würdig und gemüthreich, doch im Ausdrucke einer mehr schlichten, verständig biederen Gesinnung; seine Compositionen sind einfach, die Köpfe seiner Gestalten in einem schönen, weichen Colorit durchgebildet. Die grösste Anzahl seiner Werke sieht man in der Sammlung des Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart, andre in der Gallerie von Augsburg, in der Pfarrkirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, in der Klosterkirche zu Adelberg, u. s. w. Zahlreiche Werke lassen ausserdem die unmittelbare Einwirkung des Barth. Zeitblom erkennen und deuten auf eine umfassende Schule, die von ihm ausgegangen. Zu den wichtigsten unter diesen gehören die Gemälde des Hochaltares der Kirche von Blaubeuren und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche. — Nicht minder bedeutend war Hans Schühlein von Ulm. Bei einer grossen Innigkeit der Auffassung unterscheidet er sich von B. Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und Mannigfaltigkeit der Composition und, im Gegensatz zu dem warmen Colorit jenes Meisters, durch eine mehr energische und volle Durchbildung der Form. Sein Hauptwerk sind die Gemälde des Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), Scenen der Geschichte Christi, heilige Gestalten u. dergl. enthaltend. — Dem Hans Schühlein folgte ein wiederum sehr trefflicher Künstler von Ulm, Martin Schaffner (thätig von 1499—1539); ohne der schönen Wärme des Zeitblom'schen Colorits nachzustreben, bildete er die Form zu einer noch grösseren Freiheit und Fülle aus, so dass man bei ihm italienische Einwirkungen annehmen zu müssen glaubte; seine Auffassung ist entschiedener realistisch, als bei den älteren schwäbischen Meistern, aber reich an originellen und geistvollen Motiven. Unter seinen bedeutendsten Werken sind anzuführen; Darstellungen aus dem Leben Jesu zu Schleissheim (1515); die Tafeln des Altares im Chore des Münsters

von Ulm (1521) und vornehmlich vier Tafeln aus der Geschichte der Maria, in der Pinakothek von München (1524).

Noch ein andrer schwäbischer Meister, Hans Baldung Grien von Gmünd (gest. 1552), schliesst sich den ebengenannten an. Er war besonders im Breisgau thätig. Hier findet sich, im Münster zu Freiburg, sein Hauptwerk, der aus vielen Tafeln bestehende Hochaltar (1516, auf der Haupttafel die Krönung der Maria). Andre Werke, wie z. B. die Bilder, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, stehen dieser grossartigen Arbeit nach; sie verrathen zugleich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen Kunst.

In ähnlicher Richtung und zum Theil unter unmittelbarem Einfluss der schwäbischen Malerei entwickelten sich, nach dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, einige ausgezeichnete künstlerische Erscheinungen in der Schweiz. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniss ist zunächst der Umstand nicht ohne Bedeutung, dass der ältere H. Holbein sich in der späteren Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war; dann lassen sich Einflüsse der elsassischen Schule des M. Schongauer erkennen. Der erste Meister höheren Ranges, der in der Schweiz auftritt, ist Niclaus Manuel, mit dem Zunamen Deutsch, von Bern (1484—1530).[1] Seine Richtung ist zunächst der des Schühlein und Schaffner zu vergleichen, doch fehlt es ihm nicht, wie jenen, an der tieferen Durchbildung des Colorits; auf seine frischere Entfaltung wirkte ein Aufenthalt in der venetianischen Schule (um 1511) günstig ein. Seine Darstellungen zeichnen sich durch eine eigne Leichtigkeit, Sicherheit und Feinheit aus, mehr noch durch den Reichthum der Ideen und durch eine kecke, bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit auf eine freie, selbst grossartige Weise auszuprägen wusste. Die bedeutendsten Werke, die sich von seiner Hand erhalten haben, werden in der Bibliothek von Basel aufbewahrt, namentlich drei grosse Temperabilder aus seiner früheren Zeit, sodann drei Oelbilder aus der Zeit seiner künstlerischen Reife: Lucretia und Bathseba (beide vom J. 1517, auf der Rückseite des letzteren Bildes die Umarmung des Todes mit einer Jungfrau), sowie das durchaus meisterhafte Gemälde der Enthauptung Johannis. An andern Orten sieht man Bildnisse; im Besitz der Familie Manuel zu Bern, u. a., eine grosse, mit keckem Humor

[1] C. Grüneisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechszehnten Jahrhundert.

gemalte Bauernhochzeit. Ein höchst umfassendes Werk des Manuel war ein grosser Todtentanz, auf eine Mauer des Dominikanerklosters zu Bern gemalt (zwischen 1514—1522); nach Abbruch der Mauer ist dasselbe nur in zwei kleinen Copien erhalten (hsgb. in lithogr. Nachbildung). Eine freie und gewaltige Ironie der Erscheinungen des Lebens, der es gleichwohl nicht an besonnener künstlerischer Gemessenheit fehlt, spricht sich in den Compositionen dieses Werkes aus. Einzelnes darin enthält satyrische Anspielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit; in einzelnen andern Arbeiten von Manuels Hand steigert sich diese Satyre zu eigenthümlich grossartiger Poesie, wie namentlich in einer Handzeichnung (im Besitz des Hrn. v. Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung Christi und als Wächter des Grabes katholische Pfaffen und Nonnen, zum Theil in unziemlichen Geberden, vorstellt.

Auf Niclaus Manuel folgt Hans Holbein der jüngere (1498—1554), der Sohn jenes älteren Meisters desselben Namens, und zunächst von diesem in Basel gebildet, in der späteren Zeit seines Lebens, von 1526 an, zumeist in England thätig. Holbein erreicht, wie wenige unter den Meistern der Malerei des Nordens, eine so vollendete künstlerische Durchbildung, in der Klarheit und Würde der Form sowohl, wie in der einfachen Schönheit des Colorits, dass er hierin mit den italienischen Zeitgenossen, namentlich mit den Meistern der Lombardei, auf gleicher Stufe steht. Es ist möglich, dass ein näherer Einfluss von dort aus seine Entwickelung wesentlich gefördert habe; doch ist er keineswegs als ein Nachfolger italienischer Richtungen zu bezeichnen. Vielmehr erscheint seine Auffassung durchweg nationell deutsch, auch erhebt er sich im Wesentlichen nicht über die realistische Sinnesweise, die in der nordischen Kunst zumeist vorherrschend blieb, obschon er dieselbe mit einer klaren und ruhigen Würde sehr glücklich zu vereinen wusste. Seine vorzüglichste Thätigkeit bestand im Fache der Portraitmalerei; Bildnisse seiner Hand sind in allen Gallerieen, in vorzüglichem Reichthum in den englischen Gallerieen, verbreitet. Man unterscheidet in diesen Arbeiten vornehmlich drei Stadien seiner Entwickelung: die früheren Bildnisse, bis zur Zeit um das J. 1528, entsprechen noch ziemlich bestimmt der Behandlungsweise der älteren oberdeutschen Malerei, indem sie mit etwas trockenem Vortrage einen klaren hellgelben Fleischton verbinden; die folgenden, bis um 1532, zeichnen sich durch die feinste Durchbildung, grössere Freiheit der Bewegung und durch einen warm bräunlichen Fleischton aus; die späteren nehmen, bei noch mehr entwickelter Freiheit, einen kühleren, vorherrschend röthlichen Ton an. Die historischen

Compositionen Holbein's, wie die in der Barbers-Hall und im Bridewell-Hospital zu London, bestehen im Wesentlichen ebenfalls nur aus einer, zwar mit grossem Geschmack durchgeführten Zusammenstellung von Bildnissen; so ist auch ein Bild der Gallerie von Dresden, eine Familie, in deren Mitte die Madonna erscheint, zunächst nur auf die Bildnisse berechnet. Als ein bedeutendes, eigentlich kirchliches Bild dürfte nur ein Altarwerk im Münster zu Freiburg im Breisgau, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige enthaltend, anzuführen sein. (Die ihm zugeschriebenen Tafeln der Passion, auf der Bibliothek von Basel, verrathen mehr die Hand eines schon manieristischen Nachahmers der Italiener.) Als ein Werk jedoch, in welchem sich die kühnste Poesie, obschon ganz im deutschen Charakter der Zeit ausspricht, sind die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte des Todtentanzes zu nennen; hier erreichte der tragische Humor und die vernichtende Ironie, die solcher Darstellung gebühren, eine Höhe, dass sie Alles überbieten, was in ähnlicher Weise je geleistet worden ist. Diese Holzschnitte, nachmals in einer grossen Menge von Nachbildungen verbreitet, erschienen zuerst zu Lyon, im J. 1538.

Als tüchtige Nachfolger Holbein's im Fache der Portraitmalerei sind Hans Asper von Zürich und Christoph Amberger von Augsburg anzuführen.

In wesentlich abweichender Richtung von den oberdeutschen Schulen tritt in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts die fränkische Schule, die ihren Hauptsitz in Nürnberg hat, auf. Ihr Streben geht vorzugsweise auf energische und mannigfaltige Charakteristik, und demgemäss auf scharfe, bestimmte Formenbezeichnung, im Gegensatz gegen den Ausdruck einer milderen Gemüthsstimmung und gegen die weichere Durchbildung des Colorits, die bei den oberdeutschen Meistern jener Zeit vorherrschen.

Der erste vorzüglich bedeutende Meister der fränkischen Schule ist Michael Wohlgemuth (1434—1519).[1] Bei grossem Talent zeigt sich die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, in den Werken dieses Künstlers zumeist noch in auffälliger Einseitigkeit. Ohne sich einer eigentlich naiven Auffassung des Lebens hinzugeben, weiss er in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben (namentlich in den Madonnen), die Grundzüge einer höheren Würde und einer, fast abstracten Schönheit glücklich

[1] Vgl. v. Quandt, die Gemälde des M. Wohlg. in der Frauenkirche zu Zwickau, etc.

auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und Schlechte vorzustellen war, mit Absicht an karikirter Hässlichkeit festhält. Man hat dies letztere zwar entschuldigt, sofern man in denjenigen Theilen seiner Werke, in denen solche Vorstellungen enthalten sind, vorzugsweise die Theilnahme der Gesellen nachwies; dennoch musste, auch vorausgesetzt, dass dies überall seine Richtigkeit habe, jedenfalls die Leitung, die künstlerische Bestimmung, das eigentliche Wesen des Werkes von ihm ausgegangen sein, somit seiner Eigenthümlichkeit das allgemeine und vorzüglich in die Augen fallende Gepräge verdanken. Als Hauptwerke seiner Hand sind anzuführen: Die Tafeln des Hauptaltares in der Marienkirche zu Zwickau (1479), die Kreuzigung in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1485), die Tafeln des grossen Altarwerkes in der Stadtkirche zu Schwabach (1506—1508); mehrere undatirte Werke zu Nürnberg: in der Moritzkapelle, in der Liebfrauenkirche, in der v. Haller'schen Familienkapelle; andre in der Kirche von Hersbruck bei Nürnberg, in der Kirche von Heilsbronn und in der Pinakothek von München, vermuthlich auch die Tafeln des Hochaltares in der Reglerkirche zu Erfurt; endlich ein mit mehrfachen Flügelpaaren versehener Altar (1511) in der k. k. Gallerie zu Wien, ein Werk, das in einzelnen Köpfen durch so grosse Schönheit des Colorits und so ansprechende Naivetät ausgezeichnet ist, dass man hier einen bedeutenden Theil der Ausführung wohl der Beihülfe eines fremden (oberdeutschen?) Gesellen zuschreiben dürfte. — Unter den Zeitgenossen des Wohlgemuth in Nürnberg ist vornehmlich, obschon als ein Künstler von mehr untergeordneter Bedeutung, der Maler Jacob Walch hervorzuheben.

Zu einer ungleich bedeutsameren Entfaltung ward die nürnbergische Malerei durch Michael Wohlgemuth's grossen Schüler, Albrecht Dürer (1471—1548), emporgehoben. Dem rationellen Princip seines Meisters gesellte sich bei ihm zunächst ein ungemein klarer Blick für die Formen des Lebens und für die wechselnden, auch die leisesten Aeusserungen desselben zu. So führte er das Streben nach Charakteristik auf den sicheren Boden der Wirklichkeit zurück; und wenn bei ihm auf der einen Seite auch, statt jener idealen Bildungen des Wohlgemuth, solche erscheinen, die mehr dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, so bleibt er auf der andern Seite doch vor absichtlicher Karikatur und Unschönheit bewahrt. Eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewusstsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes wie würdevolles Gepräge aufdrückt. Seine Productionskraft

erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthum der Ideen, die seinen Geist bewegen, entsprechen die manigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie. Das poetische Moment der Darstellung ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemeine phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie z. B. gewisse besondre Manieren der Gewandung, sodann ein eigenthümlicher (der Glasmalerei verwandter) Schillerglanz in der Färbung hievon herzuleiten sein dürften. Im J. 1506, als seine künstlerische Kraft schon zu ihrer Blüthe entwickelt war, hielt er sich zu Venedig auf; doch scheint dieser Aufenthalt auf seinen Bildungsgang nicht unmittelbar eingewirkt zu haben; dagegen scheint eine Reise nach den Niederlanden, in der späteren Zeit seines Lebens (1520 und 21) ihm Aufschlüsse über manches Einseitige seiner Behandlung gegeben und ihn zu dem nicht erfolglosen Versuche, sich desselben zu entäussern, veranlasst zu haben. Ein grosser, oder vielmehr der bedeutendste Theil seiner Werke, besteht aus Holzschnitten, die nach seinen Zeichnungen gefertigt sind, und aus Kupferstichen, welche er eigenhändig gearbeitet hat; im Fache des Kupferstiches ist er einer der ersten Meister seiner Zeit.

Von seinen Arbeiten können hier nur einige der wichtigsten namhaft gemacht werden. Aus seiner Jugend ist nichts Sicheres bekannt. Die frühsten seiner Werke, soweit über dieselben eine nähere Kunde vorliegt, beginnen erst mit dem J. 1498. In diesem Jahre erscheinen seine Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, die bereits den ganzen Reichthum und die volle Kraft seiner Phantasie erkennen lassen; sie gehören, dem Gegenstande angemessen, wiederum zu denjenigen Leistungen, in welchen das phantastische Element der Zeit in grossartigster Gestalt auftritt. Aus demselben Jahre ist sein eigenhändiges Portrait im Museum von Florenz, noch etwas befangen gemalt, vom J. 1500 ein zweites, vollendeteres Portait (ebenfalls sein eignes) in der Pinakothek von München. Als eins der ersten, bedeutsamer durchgeführten Gemälde dürfte ein, leider nicht wohl erhaltenes Gemälde der Madonna mit Engeln und mit vielen Verehrenden, vom J. 1506, im Stift Strahof zu Prag, zu nennen sein; wahrscheinlich fertigte Dürer dasselbe zu Venedig. Diesem folgt eine Reihe andrer ausgezeichneter Gemälde, von denen indess einige verloren sind: Adam und Eva (1507, gegenwärtig verschollen); die Marter der zehntausend Heiligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1508); die Himmelfahrt Mariä (1509, untergegangen); die

Anbetung der Könige, in der Tribune des Museums von Florenz (1506); die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1511); eine Madonna, ebendaselbst (1512); u. s. w. Unter einer nicht unbedeutenden Anzahl undatirter Gemälde mögen hier eine Grablegung in der Moritzkapelle zu Nürnberg, und eine Geburt Christi mit zwei ritterlichen Heiligen auf den Flügeln, in der Pinakothek zu München hervorgehoben werden. In die Zeit dieser Werke fallen sodann, neben vielen einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen, verschiedene grosse Reihenfolgen solcher Druckblätter: drei im J. 1511 herausgegebene Folgen von Holzschnitten, das Leben der Maria, die sog. grosse und die kleine Passion, und eine in Kupfer gestochene Passion (1507—1513). Ferner drei an poetischem Gehalt und an künstlerischer Vollendung vorzüglich ausgezeichnete Kupferstiche: der Ritter mit Tod und Teufel (1513), die Melancholie (1514) und der h. Hieronymus in seinem Studierzimmer (1514), sowie verschiedene in Kupfer gestochene Madonnen und Apostel. Die Zahl 1515 tragen das colossale Holzschnittwerk der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, und die geistreichen Federzeichnungen in dem Gebetbuche desselben Kaisers (in der Hofbibliothek von München).

Im J. 1522 gab Dürer das Holzschnittwerk des Triumphwagens des Kaisers Maximilian heraus, in welchem man, zwar nicht im Einzelnen der Behandlung, wohl aber in der Gesammtfassung der Gestalten, eine Neigung zu italienischer Darstellungsweise wahrnimmt. In diese spätere Zeit seines Lebens gehören ferner verschiedene, meisterhaft in Kupfer gestochene Bildnisse berühmter Zeitgenossen, auch einige gemalte Bildnisse, unter denen vornehmlich das des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie Holzschuher zu Nürnberg (1526) von hoher Bedeutung ist. Endlich das Hauptwerk seines Lebens, zwei Tafeln mit den sogen. vier Temperamenten, in der Pinakothek von München (1526); es sind vier Apostel, welche Dürer, im Gepräge der vier Temperamente und in grossartig erhabener Fassung der Gestalten, als die Hüter des göttlichen Wortes dargestellt hat, als Zeugniss und Denkmal des neuen Geistes der Zeit, dem er sich mit voller Innigkeit hingegeben hatte.

An Dürer schliesst sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Sie strebten seinen Styl und seine sonstige Darstellungsweise sich anzueignen, näherın sich ihm auch nicht selten in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit, während jedoch die Höhe und der Ernst der Gesinnung, sowie die eigenthümlich poetische Auffassung des Meisters bei ihnen grösstentheils vermisst

werden. Die Mehrzahl dieser Künstler hat ebenfalls zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte geliefert. Unter ihnen sind namentlich hervorzuheben: Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner, ursprünglich Schüler des Jacob Walch); Bilder von ihm u. a. in der Kirche von Heilsbronn. — Hans Scheuffelin, ein handfertiger Meister, dessen Arbeiten nicht selten sind. — Heinrich Aldegrever, mehr nur durch Kupferstiche bekannt. — Bartholomäus und Hans Sebald Beham, beide zumeist ebenfalls durch ihre Kupferstiche bekannt. Von dem letzteren eine zierlich und geistreich gemalte Tafel mit vier Scenen aus der Geschichte des David, im Museum von Paris (1534); auch Miniaturmalereien in einem Gebetbuch auf der Bibliothek von Aschaffenburg. Hiebei mag ein andrer nürnbergischer Maler, der im Fache der Miniaturmalerei vorzüglich ausgezeichnet war, genannt werden: Nicolaus Glockendon; ausser einigen Blättern in dem ebengenannten Gebetbuch rühren von ihm die zahlreichen Miniaturen eines grossen Missale (1524) und eines zweiten Gebetbuches (1531), ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg, her. — Ferner Albrecht Altdorfer, der geistreichste unter Dürer's Schülern, derjenige, der das phantastische Element der Zeit zu einer eigenthümlich romantischen Poesie auszuprägen wusste; so namentlich in seinem sehr interessanten Bilde der Alexanderschlacht, in der Pinakothek von München. — Georg Pens, der aus Dürer's Schule in die italienische des Raphael überging, und sich die edlere Formenweise der letzteren aneignete, ohne das schlichte heimathliche Gefühl Preis zu geben; in diesem Betracht namentlich ausgezeichnet in den anmuthigen Kupferblättern zur Geschichte des Tobias. — Jacob Bink, ein Künstler von ähnlicher Richtung.

Hans Burgkmair von Augsburg, mit Dürer nah befreundet, wusste eine gewisse alterthümliche Strenge nach der Weise des letzteren mit Geschick umzubilden. Von ihm mannigfache Gemälde, in den Gallerieen von Nürnberg, München, Schleissheim, Augsburg. Sodann eine grosse Reihenfolge von Holzschnitten, unter denen namentlich die im Weisskunig und im Teurdank, zwar mit Beihülfe vieler andern Künstler gefertigt, anzuführen sind. — Matthias Grueenewald von Aschaffenburg, Dürer's Nebenbuhler, gilt als ein vorzüglicher Nachahmer von dessen Richtung. Sein Schüler, Hans Grimmer, besonders in Bildnissen ausgezeichnet, entspricht in solchen Bildern mehr der späteren Richtung des sechszehnten Jahrhunderts. —

Auf eine sehr umfassende Weise verbreitete sich die Richtung der fränkischen Schule nach Sachsen, und zwar durch Lucas

Cranach (eigentlich L. Sunder, 1472—1553). Dieser Meister war in Franken (zu Cronach oder Cranach) geboren und hat dort ohne Zweifel seine erste Bildung erhalten, doch trat er bereits früh in die Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes. Im Aeussern der Auffassung und Behandlung hat er viel Verwandtes mit Albrecht Dürer; auch ist ihm eine ähnliche, wenn schon nicht in gleichem Maasse ausgedehnte Productionskraft eigen. Aber statt des Dürer'schen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben, mehr oder weniger, einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so dass sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer grossartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen. Seine Gemälde sind in grosser Anzahl vorhanden; ebenso hat er Mannigfaches im Gebiet des Holzschnittes und Kupferstiches geliefert; seine Entwickelung scheint aber, wie bei Dürer, erst spät begonnen zu haben. — Als eins seiner früheren Werke ist die Darstellung der zehn Gebote, auf dem Rathhause zu Wittenberg, (1516) anzuführen. Dies Werk entspricht bereits völlig seiner eben bezeichneten Richtung; so auch, obschon mit einer ernsteren Naivetät gefasst, die Gemälde des Hauptaltares in der Stadtkirche zu Wittenberg. Diese stellen, wiederum ein Zeugniss für die neuen Zeitverhältnisse, diejenigen kirchlichen Handlungen dar, welche als eigentlich heilige von dem Protestantismus anerkannt waren: das Abendmahl, die Taufe, die Beichte und die Predigt (die dargestellten Geistlichen unter dem Bilde der vorzüglichsten Reformatoren). So verschiedene andre Altarwerke, im Dome von Meissen, in der Stadtkirche von Weimar u. s. w., vornehmlich aber das der Liebfrauenkirche zu Halle, welches Cranach (1528) im Auftrage des Kardinals Albrecht von Brandenburg fertigte und welches die Gestalt der Madonna als Königin des Himmels und verschiedene Heilige enthält; hier erscheint der Meister, bei aller ihm eigenthümlichen Naivetät, in seltner Würde und Hoheit. Andre Bilder, besonders seine mehrfach vorhandenen Darstellungen Christi, der die Kinder segnet, zeichnen sich durch das anmuthige Gepräge einer kindlichen Unschuld aus. Mehrfach auch nimmt Cranach Gestalten der antiken Mythe zu seinem Gegenstande, die er, zum Theil wenigstens, mit gemüthlich neckischem Sinne in die Mährchen-Poesie seiner Heimath einführt; so ganz besonders in dem lieblichen Bildchen der Diana mit dem Apollo, im Berliner Museum. In noch andern Bildern endlich überlässt er sich ganz den Eingebungen seines volksthümlichen Humores,

wie namentlich in der übermüthig lustigen Darstellung des Jugend-Brunnens, ebenfalls im Berliner Museum (1546).

An vielen Bildern von Cranach ist Gesellenhülfe vorauszusetzen; Vieles auch wurde, bis spät in das sechszehnte Jahrhundert hinab, von seinen Nachfolgern in seinem Style gemalt. Doch fehlt es über die letzteren fast durchweg an bestimmten Nachweisen. Nur die Bilder seines Sohnes, Lucas Cranach des jüngeren (1515—1586), sind zum Theil näher bekannt (namentlich mehrere in der Stadtkirche zu Wittenberg). Von andern, wie von Vischer, Matthias Kredel, Joachim Kreuter, Heinrich Königswieser, ist nur der Name anzuführen.

§. 4. Die Glasmalerei.

Die Kunst der Glasmalerei erfreute sich, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, in den nordischen Ländern, besonders in Deutschland und den Niederlanden, noch einer sehr umfassenden Anwendung; sie ward technisch in sehr bedeutendem Maasse vervollkommnet, so dass man, während die früheren Arbeiten dieser Art zumeist nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen bestanden, nunmehr zu einer höheren, eigentlich malerischen Durchbildung zu gelangen vermochte. Aber indem solcher Gestalt eine Kunstgattung, welche vorzugsweise dem Kreise der monumentalen Kunst des germanischen Styles angehört und durch denselben ursprünglich bedingt ist, ihre höhere Vollkommenheit erreichte, zeigt sich hier zugleich das realistische Element der späteren Zeit auf eine um so auffälligere, nicht selten empfindliche Weise. Die Darstellungen werden mehr und mehr den allgemeinen Stylgesetzen der Architektur, mit welcher sie doch in unmittelbarer Verbindung stehen, entfremdet, sie werden auf eine willkührlichere Weise angeordnet, sie werden überhaupt, ähnlich den andern Werken der Malerei, als selbständige, für sich bestehende Bilder behandelt, wenn auch die Oekonomie der gegebenen Räume zu manchen dekorativen Zuthaten nöthigte. So erscheint denn auch die Glasmalerei dieser Zeit unter dem unmittelbaren Einflusse der übrigen Malerschulen, und nicht selten wird von den vorzüglichsten Meistern der letzteren berichtet, dass durch sie die Cartons oder Zeichnungen zu Fenstergemälden seien geliefert worden.

In Deutschland tritt diese Blüthe der Glasmalerei vornehmlich in der späteren Zeit des fünfzehnten und im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts hervor. Bedeutendes und Mannigfaltiges wurde u. a. zu Nürnberg geleistet, wo in den Fenstern der Sebaldus- und der Lorenzkirche noch vorzügliche Denkmale solcher

Art vorhanden sind. Namentlich war hier in dieser Kunstgattung die Familie der Hirschvogel, und unter den Gliedern derselben besonders Veit Hirschvogel (1461—1525), ausgezeichnet; (von letzterem ein Fenster der Sebalduskirche). In der Lorenzkirche gilt das Volkamer'sche Fenster (um 1480) als eins der ersten Meisterwerke seiner Art.[1] — Andre vorzügliche Leistungen gehören Ulm an, wo sich im Chore und in der Besserer'schen Kapelle des Münsters schätzbare Glasmalereien vorfinden. Die bedeutendsten Meister, die an diesen gearbeitet, sind Cramer und Hans Wild (1480). — Etwa gleichzeitig sind die des Münsters von Freiburg im Breisgau. — Den höchsten Ruhm aber haben die prachtvollen Glasmalereien, welche die Fenster im nördlichen Seitenschiff des Domes von Köln schmücken und deren Anfertigung in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts fällt.

B. Sculptur.

Für die nordische Sculptur der gegenwärtigen Periode liegen uns nur Mittheilungen in Bezug auf Deutschland vor. Auch diese sind (wie die über die frühere Zeit) nur von fragmentarischer Beschaffenheit; und obgleich wir durch sie einzelne Meister und einzelne Werke von charakteristischer Bedeutung kennen lernen, so können wir doch, für jetzt, die Entwickelungsverhältnisse und die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen keineswegs mit durchgehender Bestimmtheit nachweisen. Im Allgemeinen ist zu bemerken, das wir in der deutschen Sculptur dieser Periode, was die Auffassung und Behandlung anbetrifft, ähnliche Schul-Unterschiede wahrnehmen, wie in der Malerei. Nach dem gegenwärtigen Standpunkte unsrer Kenntnisse ist es indess für die Uebersicht vortheilhafter, wenn wir die letztere zunächst nicht nach den Schulen, sondern nach den einzelnen Gattungen der Sculptur ordnen; und zwar unterscheiden wir in diesem Bezuge: die selbständige Sculptur grösseren Maassstabes in Stein oder Holz, — die Sculptur in ihrer Verbindung mit der Malerei (oder in ihrer Abhängigkeit von der letzteren), — die Arbeit in Bronze, — die Schnitzkunst kleineren Maassstabes (vornehmlich als Bildnerei der Portraitmedaillons).

§. 1. Die selbständige Sculptur in Stein und Holz.

Die selbständige Sculptur in Stein oder Holz steht, ihrem Ursprunge nach, noch in einem gewissen Verhältniss zur Architektur;

[1] Vgl. die Aufsätze über dasselbe im Schorn'schen Kunstblatt, 1832, no. 10, no. 59 und no. 71.

die hieher gehörigen Werke erscheinen mehrfach noch in architektonischer Fassung, einige von ihnen sogar in einer Weise, dass das Architektonische daran überwiegt. Die Architekturformen sind vorherrschend noch die des germanischen Styles; dennoch üben sie, in solchem Betracht, keinen Einfluss mehr auf den Styl des Bildwerkes aus. Wie sie selbst zumeist nur als eine spielende Dekoration behandelt werden, so erscheinen die mit ihnen verbundenen Sculpturen im Wesentlichen frei von jenem bestimmenden Gesetze der Architektur und in dem entschieden realistischen Gepräge der Zeit.

Für die frühere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind, was das in Rede stehende Fach der Sculptur anbetrifft, bis jetzt nur wenige bedeutende Beispiele anzuführen. Höchst wichtig dürften unter diesen die Bildwerke der Kanzel in der Stephanskirche zu Wien sein, die angeblich im J. 1430, unter Leitung des Baumeisters H. Buchsbaum oder A. Pilgram, gefertigt wurde; die Bildnerarbeiten schreibt man dem Andre Grabner und Peter von Nürnberg zu; die daran enthaltenen Brustbilder der vier Kirchenlehrer sind von einer eigenthümlich grossartigen Schönheit. Am Fuss der Kanzel sieht man das Bildniss des leitenden Baumeisters; und dasselbe noch einmal, doch im vorgerückten Alter, am Fuss des Orgelchores. [1]

Einer der bedeutendsten und thätigsten Meister in etwas späterer Zeit, über dessen Werke uns zugleich eine mehr umfassende Kunde vorliegt, war Adam Kraft (gest. 1507). [2] Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Nürnberg an; er befolgt in seinen Werken das auf entschiedene Charakteristik und treue Lebenswahrheit gerichtete Streben der dortigen Schule, in jener Schärfe und Herbigkeit der Behandlung, die zu seiner Zeit auch in der nürnbergischen Malerei sichtbar wird. Man war schon geneigt, ihn als aus Ulm herstammend zu betrachten, auch ihm das grosse und kunstreiche, mit vielen Sculpturen geschmückte Tabernakel im Münster von Ulm, welches 1469 begonnen und zu einer Höhe von 90 Fuss emporgeführt ward, zuzuschreiben. [3] Dies Werk würde, wenn solche Vermuthung sich weiter begründen sollte, als die früheste unter seinen bekannten Arbeiten betrachtet werden müssen. Seine Arbeiten in Nürnberg sind später; unter ihnen sind hervorzuheben: Die Reliefs der Passionsgeschichte, an den sieben, zu dem Johanniskirchhofe hinausführenden Stationen (1490); die grossen Darstellungen der Passion,

[1] Tschischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 21 u. 22.

[2] Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, Heft I.

[3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 28.

am Aeusseren von St. Sebald, die reichste und bedeutsamste unter seinen Arbeiten (1492); die Ausführung zur Kreuzigung, über einem Altare in St. Sebald (1496); das grosse, vierundsechzig Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz, dessen Fussgesimse von dem Meister und zweien seiner Gesellen [1] getragen werden und das in mehreren Darstellungen wiederum die Passionsgeschichte enthält (1496—1500); ein meisterliches Relief über dem Thore der ehemaligen Frohnwaage, das Wägen von Waaren und die Entrichtung der Abgabe vorstellend (1497); ein Relief der Madonna mit Anbetenden, in der Liebfrauenkirche (1498); eine Krönung der Maria, ebendaselbst (1500); drei, minder bedeutende Darstellungen aus der Passion, im Chor-Umgange von St. Sebald (1501); eine Madonna mit Anbetenden, in der Aegydienkirche (1501); eine Darstellung der Verkündigung an dem Hause no. 1 neben St. Sebald (1504); und eine grosse, aus freien Statuen bestehende Gruppe der Grablegung, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe (1507). Ausserdem schreibt man dem A. Kraft noch vier Tabernakel, von kleinerer Dimension, als die im Vorigen angeführten, zu: in der Hauptkirche von Schwabach (1505), und in den Kirchen von Fürth, Kalchreuth und Kaswang (unfern von Nürnberg).

Als ein sehr bedeutender, etwas jüngerer Zeitgenoss des A. Kraft und als ein Künstler von verwandter Richtung ist Tilman Riemenschneider von Würzburg zu nennen. Dieser fertigte (1499—1513) den Marmorsarkophag des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde, im Dome von Bamberg; auf dem Deckel des Monuments sieht man die Gestalten beider Heiligen, in ruhiger Lage, durch den Adel der Auffassung, wie durch die Bestimmtheit der Ausführung auf gleiche Weise ausgezeichnet; an den Seiten Scenen aus ihrer Legende. Von demselben Bildhauer rühren, im Dome von Würzburg, die Marmor-Monumente zweier Bischöfe, des R. von Scherenberg (gest. 1495) und des L. von Libra (gest. 1521) her. — Ein andrer Meister derselben Gegend ist Loyen Hering von Eichstädt; er arbeitete (1518—1521) das Marmor-Denkmal des Bischofs Georg III. im Dome von Bamberg.

Andre Leistungen von nahe verwandter Richtung sehen wir, schon beträchtlich früher, in Thüringen. Doch fehlen uns hier die Namen der Bildhauer. In diesem Betracht sind einige Werke zu Erfurt zu nennen; zwei vom J. 1467, in der dortigen Severikirche: das Hautrelief des Erzengels Michael über einem Altare, eine

[1] Ueber die Bildnissstatue des Meisters vergl. d. Schorn'sche Kunstblatt, 1832, no. 33.

treffliche Arbeit, und die Sculpturen des reichdekorirten Taufsteines; sodann eine kleine, mit grosser Feinheit und Reinheit gearbeitete Madonnenstatue, im Besitz des Domdechanten Würschmidt.[1]

Einen ähnlichen Styl scheint ferner ein sehr bedeutsames Monument, vielleicht das wichtigste unter den deutschen Sculpturen dieser Zeit, zu haben. Dies ist das grosse marmorne Grabdenkmal Kaiser Friedrich's III., in St. Stephan zu Wien. Dasselbe wurde von dem Bildhauer Niclas Lerch aus Strassburg und unter seiner Leitung gefertigt (1467—1513). Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Kaisers ruht; an den Seiten sind, in figurenreichen Reliefs, die acht frommen Verbrüderungen, welche der Kaiser gestiftet hatte, dargestellt, ausserdem eine grosse Menge andrer, zum Theil mehr dekorativer Figuren. Der Sarkophag ist von einem Geländer umgeben, welches ganz durchbrochen und ebenfalls mit vielen Statuen geschmückt ist. Man zählt an dem Monument mehr als 240 Figuren. — Gleichzeitig mit demselben wurde der ebenfalls marmorne Taufstein von St. Stephan, mit den, durch geistreiche Behandlung ausgezeichneten Reliefſiguren der Apostel, durch einen Meister Heinrich gefertigt (vollendet 1481). — Später (1523) ein grosses Hautrelief der Kreuztragung, aussen an der Kirche, in einer Nische am Chor; der Meister desselben heisst Conrad Vlauen. Die freiere Schönheit des Styles in der Gewandung scheint hier mehr auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur schwäbischen Kunst zu deuten.[2]

Ein sehr eigenthümlicher und höchst bedeutender Meister erscheint in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in Schwaben, Jörg Syrlin der ältere von Ulm.[3] Ihm wird von Einigen das schon oben (bei A. Kraft) angeführte Tabernakel des Ulmer Münsters, auch der, mit den Brustbildern von acht Heiligen versehene Taufstein desselben (1470) zugeschrieben. Als eine sichre Steinarbeit seiner Hand ist der sog. Fischkasten, der Marktbrunnen von Ulm, (1482) anzuführen, aus dessen Mitte eine mit drei tüchtigen ritterlichen Statuen geschmückte gothische Pyramide emporsteigt. Sein vorzüglichstes Werk jedoch bilden die aus Holz geschnitzten grossen Chorstyle des Ulmer Münsters (1469 und 1474), die, ausser mit den mannigfaltigsten architektonischen Ornamenten, mit einer überaus

[1] Schorn, über altdeutsche Sculptur etc. S. 15.

[2] Die Abbildungen bei Tschischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 37—40, T. 24, T. 42, reichen nicht hin, um über die obengenannten Werke ein bestimmteres Urtheil, rücksichtlich ihrer Stylverhältnisse und ihrer künstlerischen Durchbildung, auszusprechen.

[3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 29, f. S. 69, ff.

grossen Anzahl von Brustbildern, heidnische Weisen und Dichter, altbiblische Lehrer, Apostel und männliche Heilige, Sibyllen, altbiblische Frauen und weibliche Heilige vorstellend, versehen sind. Diese Brustbilder sind ebenso durch lebenvolle Charakteristik, durch Schönheit und Anmuth, wie durch die Freiheit und Zierlichkeit der Arbeit im höchsten Grade ausgezeichnet. Später soll der Meister nach Wien gegangen sein; dort schreibt man ihm die (mit den Chiffern seines Namens versehenen) Chorstühle in St. Stephan, an denen Reliefs der Passionsgeschichte und andre Darstellungen enthalten sind, zu.[1] — Einen tüchtigen Nachfolger fand er an seinem Sohne Jörg Syrlin dem jüngeren, der das Chorgestühl im Kloster Blaubeuren (1496), den brillanten Kanzeldeckel im Münster von Ulm (1510), u. A. m. fertigte. — Auf die Schule der Syrlin deuten sodann noch viele andre treffliche Chorstühle, die sich in verschiedenen schwäbischen Orten vorfinden. Als ein namhafter Meister ist ihnen Heinrich Schickhart von Singen beizufügen, der das Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche von Herrenberg (1517) fertigte.

Ein andrer, in derselben Gattung der Sculptur ausgezeichneter Künstler, ein Zeitgenoss des älteren Syrlin, ist Simon Baider von Constanz. Von ihm rührt, im Dome von Constanz, das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportales, Scenen der Passionsgeschichte enthaltend, her (1470).[2]

§. 2. Die Holz-Sculptur in Verbindung mit der Malerei.

Ungleich umfassender, als im Bereich eines solchen selbständigen Schaffens, tritt uns die deutsche Sculptur an denjenigen Werken entgegen, die sie in unmittelbarer Verbindung oder in einem anderweitig näheren Verhältniss mit der Malerei hervorgebracht hat. Dies sind vornehmlich die grossen Altarwerke, deren Inneres in der Regel mit bemalter und vergoldeter Sculptur (in Holz geschnitzt) ausgefüllt ist, während das Aeussere durch wirkliche Gemälde, nicht selten auf mehrfach übereinander zu klappenden Flügeln, gebildet wird. Ueber die allgemeine Einrichtung und ästhetische Bedeutung derselben ist bereits früher, bei den Arbeiten der germanischen Periode, wo sie zuerst auftreten, die Rede gewesen);[3] in der gegenwärtigen Periode kommen sie noch bei weitem häufiger vor als früher, und es gehören die Fälle, in denen der Altarschmuck nur aus Gemälden besteht, fast zu den Ausnahmen;

[1] Tsischka, a. a. O., T. 25—33.
[2] Denkm. deutsch. Bauk. am Oberrhein, I, T. 3.
[3] Vgl. oben S. 588, ff.

ein sehr grosser Theil der im Vorigen betrachteten deutschen Malereien findet sich in der That an solchen, durch beide Künste gemeinschaftlich hervorgebrachten Werken. Die ganze Beschaffenheit derselben bringt es mit sich, dass bei der Behandlung der Sculpturen plastische und malerische Principien auf eine, mehr oder weniger gleichmässige Weise zur Anwendung kamen; natürlich herrscht aber bei den grösseren Statuen, die in der Regel den Mittelschrein des Gesammtwerkes ausfüllen, mehr das plastische Princip, bei den dramatisch durchgebildeten Darstellungen dagegen, die zumeist in den Seitenschreinen enthalten sind, mehr das malerische Princip vor; letzteres in einer Weise, dass sie insgemein als Hautreliefs mit freistehenden Statuen im Vorgrunde erscheinen. Auch bringt es die unmittelbare Theilnahme der Malerei an diesen Werken mit sich, dass sich in ihnen die Charaktere der verschiedenen Malerschulen ziemlich deutlich widerspiegeln. Zum Theil können wir sogar mit Entschiedenheit annehmen, dass der Maler, von dem die Flügelbilder des Werkes herrühren, die Leitung des Ganzen hatte und die Sculpturen nach seinem Entwurf schnitzen liess, wenn er nicht vielleicht selbst Hand an das Werk legte; ein solches Verhältniss würde uns auch den auffälligen Umstand erklären, dass uns hier wiederum nur äusserst wenige Künstlernamen begegnen. Dennoch können wir dies nicht als allgemeine Regel annehmen. Schon in der Sache selbst, dass die an den Hauptstellen des Werkes befindlichen Stücke durch untergeordnete Hülfsarbeiter ausgeführt wurden, liegt ein Missverhältniss, das wohl in einzelnen Fällen statt finden, doch schwerlich allgemein vorherrschen konnte; dann finden wir in der That sehr viele Werke, bei denen die Sculpturen von ungleich höherem Kunstwerth sind, als die Gemälde, so dass wir hier nicht minder deutlich in den Malern die Gehülfen erkennen. — An einigen Altarwerken endlich sind die Sculpturen ohne Bemalung und ohne anderweitige Zusammenstellung mit Gemälden ausgeführt. Wir reihen dieselben gleichwohl den eben besprochenen Arbeiten an, da sie für dieselben Zwecke gearbeitet sind und da auch in ihnen das malerische Princip der Anordnung ziemlich entschieden bemerklich wird.

Die früheren Altarsculpturen von Bedeutung,[1] die der in Rede stehenden Periode angehören, finden wir (soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen) in Oberdeutschland, vornehmlich in Schwaben. Sie entsprechen im Wesentlichen den besonderen

[1] Vgl. Schorn, zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt, 1836, no. 2, f; — Grüneisen u. Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 61, ff. — Grüneisen's Sendschreiben, Kunstblatt, 1840, no. 96, f.

Eigenthümlichkeiten der schwäbischen Malerschule, wie sich diese, unter mehr oder weniger bestimmtem Einflusse der flandrischen Schule, ausgebildet hatte. Als namhafte Sculpturen sind hier hervorzuheben: Die an dem Altar des Lucas Moser zu Tiefenbronn (1431), die h. Magdalena vorstellend, die von Engeln emporgetragen wird. — Die Sculpturen an dem von H. Schühlein gemalten Altar, ebendaselbst (1468), Abnahme vom Kreuz, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und verschiedene Heilige. — Die Sculpturen am Hochaltar der Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Flügel durch F. Herlen gemalt wurden (1466); sie stellen den Gekreuzigten und sechs Heilige, darüber, in einem geschnitzten Baldachin, den Eccehomo dar; an künstlerischem Verdienst sind sie den Gemälden Herlen's beträchtlich überlegen und gehören sogar, was den Geist der Erfindung, die charaktervolle und edle Haltung der Gestalten, die correcte und grossartige Behandlung der Formen, die einfache Schönheit der Gewandung anbetrifft, zu dem Allertrefflichsten, was überhaupt die deutsche Kunst hervorgebracht hat. (An dem Altar des Herlen zu Bopfingen, in der St. Blasiuskirche, steht umgekehrt das Schnitzwerk den Gemälden nach). — Die Gruppe der Grablegung Christi in der Michaeliskirche zu Hall, an Trefflichkeit dem ebengenannten Werk nahe stehend; so auch das Schnitzwerk in dem Hochaltare der Klosterkirche von Blaubeuren, (dessen Gemälde der Schule Zeitblom's angehören), Madonna mit Heiligen und den Scenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige; — manche andre Sculpturen, welche sich in den Sammlungen des H. v. Hirscher zu Freiburg und des Prof. Dursch zu Ehingen an der Donau befinden. — Als ein späteres, ebenfalls nicht unbedeutendes Werk oberdeutscher Sculptur ist der Bildschrein im Chore des Münsters von Ulm, die Madonna zwischen vier Heiligen vorstellend, dessen Flügel mit M. Schaffner's Gemälden geschmückt sind, zu nennen (1521); für den Verfertiger des Schnitzwerkes hält man Daniel Mouch von Ulm. Ferner dürfte, als derselben Kunstrichtung angehörig, noch der grosse Hochaltar im Münster zu Breisach, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige enthaltend, dessen zarte und vollendete Arbeit sehr gerühmt wird, anzuführen sein; er ist mit den Buchstaben H. L. und der Jahrzahl 1526 bezeichnet.[1] —

Andre Altarschnitzwerke, die sich in den Kirchen des nördlichen Schwabens, in und um Hall, Gmünd, Nördlingen, Heilbronn, u. s. w. vorfinden, deuten dagegen mehr auf einen Einfluss von Seiten der fränkischen Kunst. Hier, besonders in

[1] Grieshaber, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, no. 9.

Nürnberg, erscheint zunächst eine bedeutende Thätigkeit im Fache der in Rede stehenden Sculpturgattung an denjenigen Altarwerken, die durch Michael Wohlgemuth beschafft wurden; die Mehrzahl seiner, bereits oben namhaft gemachten Altäre enthält solche Arbeiten. Der Styl der letzteren lässt mit ziemlicher Sicherheit erkennen, dass sie unter seiner Leitung gefertigt wurden; wo der Gegenstand es erlaubte, tritt an den Sculpturen ebenfalls die schönere Seite seiner Richtung auf anziehende Weise hervor, so namentlich an der Madonna und den weiblichen Heiligen, welche den Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau (1479) schmücken. Als tüchtige, obschon im Ganzen nur mehr handwerksmässige Arbeiten seiner Richtung erscheinen die Sculpturen an dem Altar der Reglerkirche zu Erfurt. Verwandter Richtung gehören sodann die Sculpturen des Altarwerkes in der Ulrichskirche zu Halle an der Saale an (1488); diese jedoch, Christus und Maria, nebst zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen darstellend, erheben sich wiederum zu einer sehr hohen Bedeutung (namentlich die Figuren der Heiligen), während die Gemälde der Flügel nur einen untergeordneten Werth haben. — Bei andern, aus Wohlgemuth's Schule hervorgegangenen Schnitzbildern wird aber auch nur die unschöne, auf das Gemeine und Hässliche gerichtete Seite seines Strebens festgehalten.

Als ein namhafter Bildschnitzer erscheint in Nürnberg, nach Michael Wohlgemuth, Veit Stoss aus Krakau (1447—1542). Dieser Künstler zeichnet sich durch eine eigenthümlich zarte, naive Anmuth aus, die vornehmlich seinen weiblichen Gestalten ein anziehendes Gepräge giebt; doch ist er nicht frei von Manier, und in dem Streben, die alterthümlichen Härten des Faltenbruches zu vermeiden, verfällt er hier zumeist in ein seltsam geknittertes Wesen. Von ihm rührt der grosse Rosenkranz in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1518), der, frei schwebend, die Gestalten des verkündigenden Engels und der Maria und in besondern Darstellungen die sogenannten sieben Freuden der Maria enthält. Sodann ein grosses Crucifix nebst Maria und Johannes in der Sebalduskirche (1526); die Tafeln des ehemaligen Hauptaltares in der obern Pfarrkirche zu Bamberg, Scenen aus dem Leben Christi und der Maria (1523, jetzt unter der Orgel derselben Kirche befindlich); u. a. m. — Veit Stoss tritt übrigens erst um den Beginn des sechszehnten Jahrhunderts in Nürnberg auf; seine Bildung und die blühendste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit dürften seiner Heimath angehören, wo die Pracht- und Kunstliebe der Jagelloniden eine lebendige Theilnahme an den Werken der Kunst zu erwecken wohl im Stande war. In diesem Betracht ist namentlich anzuführen, dass die

oberungarischen Städte am Fusse der Karpathen (damals unter polnischer Herrschaft), namentlich die Kirchen St. Jacob in Leutschau und St. Aegyd in Bartfeld, einen grossen Reichthum von Schnitzaltären, wie die in Rede stehenden, und unter diesen einzelne Werke, die im höchsten Grade gerühmt werden, enthalten.[1]

Neben Veit Stoss waren in Nürnberg gleichzeitig aber auch noch andre Meister im Fache der Bildschnitzerei thätig, wie dies namentlich eine höchst gediegene, durch grossen Adel und reine Schönheit ausgezeichnete Madonnenstatue, ohne Zweifel zu der Gruppe eines Crucifixes gehörig, bezeugt, die sich in der Sammlung der dortigen Kunstschule befindet. — Für den Uebergang aus der Richtung der nürnbergischen Schule zu der italienischen Behandlungsweise, wie solcher in der Malerei bei Georg Pens statt findet, bietet ein Altarwerk in der Spitalkirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Hauptdarstellung eine Krönung der Maria ausmacht, ein trefflich bezeichnendes Beispiel dar. Dies Werk hat keine Bemalung.

Diesen Arbeiten mag zunächst ein eigenthümliches und sehr umfassendes Werk angereiht werden, das man in der Stadtkirche zu Grauben (im nördlichen Böhmen) sieht. Auf drei Balkonen über einer Scala Santa stellt dasselbe, in lebensgrossen Figuren, die Ausstellung Christi vor dem Volke dar; die hohe Würde des Erlösers steht im lebhaftesten Gegensatz gegen den wilden, in charaktervoller Mannigfaltigkeit und mit grosser Meisterhaftigkeit ausgedrücken Ungestüm der Volksgruppen. Die ganze Weise der Darstellung, selbst die Farbe, erinnert hier vorzugsweise an den Holländer Lucas von Leyden und an dessen Nachfolger.[2] —

In Niederdeutschland erscheint die Kunst der Schnitzaltäre nicht minder verbreitet. Namentlich soll Westphalen einen grossen Reichthum an solchen Werken, und unter ihnen im Einzelnen höchst vollendete, besitzen; doch fehlt es hier noch an aller näheren Mittheilung. — Bestimmteres ist zunächst nur über die Schnitzaltäre von Pommern zu sagen.[3] Charakteristisch ist bei diesen, dass das Schnitzwerk an ihnen fast durchweg in ungleich grösserer künstlerischer Bedeutung erscheint als die Gemälde, dass hier somit augenscheinlich die Leitung nicht von den Malern erfolgt sein konnte, obgleich die Bemalung der Sculpturen wiederum mit feinem stylistischem Sinne durchgeführt ist. Nächst jenen

[1] Vgl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1837, no. 100.

[2] Wach, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, no. 2.

[3] Vgl. Die ausführlichen Notizen in meiner Pommer'schen Kunstgeschichte, S. 206—221.

vorzüglichen Arbeiten germanischen Styles, die in Pommern bereits angeführt wurden, finden sich hier zahlreiche Arbeiten, die das Gepräge der modernen Zeitrichtung tragen. Zu den älteren gehören solche, die der Darstellungsweise der westphälischen Malerschule, wie sich diese vornehmlich in den Bildern des Jarenus zeigt, entsprechen; so namentlich der grosse Hochaltar in der Nikolaikirche zu Stralsund, die Kreuzigung, andre Scenen der Passion u. dgl. enthaltend, nur dass hier die Darstellung doch etwas gemessener und gehaltener ist, als bei Jarenus. — Andre dürften den Arbeiten des Nürnbergers Adam Kraft parallel zu stellen sein, wie ein Altarschrein mit der Grablegung in der Marienkirche zu Greifswald, und die sehr vorzüglichen (aber leider etwas beschädigten) Reliefstafeln eines grossen Altars, die Passionsgeschichte enthaltend, in der Vorhalle der Kirche von Ueckermünde. — Dem Style des Wohlgemuth sind die Sculpturen, Madonna und Heilige, in dem Hochaltar der Marienkirche zu Cöslin zu vergleichen; die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, die Bildung der Gesichter jedoch von höchst grossartiger, wahrhaft classischer Hoheit und Reinheit. — Die grössere Mehrzahl der pommer'schen Schnitzaltäre entspricht dem Streben des Veit Stoss, doch sind dabei mancherlei Unterschiede zu bemerken. Hieher gehören die Altäre der Jakobikirche zu Stralsund; der, sehr naiv und spielend behandelte Hochaltar der Nikolaikirche zu Anclam (Kreuzigung Christi, u. s. w.); die Altäre der Marienkirche zu Anclam, unter denen besonders einer, die heilige Sippschaft enthaltend, theils durch Zartheit und Würde, theils durch phantastischen Humor anzieht; die der Marienkirche zu Colberg, u. s. w. In der letztgenannten Kirche befindet sich ein grosser, ganz in derselben Art gefertigter Kronleuchter (1523), dessen Sculpturen, namentlich die beiden Hauptfiguren der Madonna und des Täufers, den Stossischen Styl in schöner Würde wiedergeben. (Diese Vergleichungen mit nürnbergischen Künstlern sollen jedoch keinesweges einen unmittelbaren Einfluss von Seiten Nürnbergs bezeichnen.)

Als ein sehr eigenthümliches und höchst bedeutendes Werk ist endlich das grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes von Schleswig anzuführen, welches durch Hans Brüggemann (1515—1521) gefertigt wurde.[1] Der Inhalt der zahlreichen Darstellungen desselben bezieht sich vornehmlich auf die Passionsgeschichte; Bemalung und Vergoldung sind bei ihnen nicht angewandt.

[1] Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen in dem Werke: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann, gez. von C. Chr. A. Böhndel.

Die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebensvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Ausserdem schreibt man dem H. Brüggemann noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Husum, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu; letzterer, wiederum bemalt und vergoldet, erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters

§. 3. Die Bronze-Arbeit.

In einer, zum Theil wesentlichen Verschiedenheit von den stylistischen Eigenthümlichkeiten der übrigen deutschen Bildnerei erscheint die Mehrzahl der deutschen Bronzearbeiten dieser Periode, namentlich derjenigen, welche durch die Familie Vischer in Nürnberg geliefert wurden. Es ist bereits früher (S. 592) bemerkt worden, dass sich an den deutschen Bronzen bis tief in's fünfzehnte Jahrhundert hinein die Typen des germanischen Styles, obschon nur in handwerksmässiger Wiederholung, erhalten hatten. Diese Typen werden jetzt mit erneutem Bewusstsein aufgenommen, im Einzelnen dem Sinne der Zeit gemäss modificirt, sodann aber, durch eine mehr und mehr gesteigerte Aufnahme der antiken Bildungsweise, zu neuer und eigenthümlicher Ausbildung gefördert. Einige Meisterarbeiten, die unter solchen Verhältnissen hervorgebracht wurden, bezeugen es, wie auch der deutschen Kunst, wären anders die Zeitumstände einer unmittelbar fortgesetzten Entwickelung günstig gewesen, die Bahn zur höchsten Vollendung offen gestanden hätte.

Sehr bezeichnend für den eben angedeuteten Uebergang aus der germanischen Bildungsweise ist ein bronzenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, gefertigt im J. 1457 durch Hermann Vischer (den älteren) von Nürnberg.[1] Es ist mit den Figuren der Apostel geschmückt. Diese Figuren haben gerade keinen höheren Kunstwerth, doch erkennt man in ihnen deutlich das Bestreben, die altüberlieferten Typen neu zu beleben; bei einzelnen sieht man sogar schon hier (in der Gewandung) Motive, die an die Antike erinnern, — gewissermaassen als ein Rückschritt in jene fernere Vergangenheit, welche die germanischen Formen mit denen der Antike verbindet.

Ungleich wichtiger sind die Bronze-Werke, welche der Sohn

[1] Schadow, Wittenbergs Denkmäler, Taf. A. — Vgl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, no. 5, S. 37.

des ebengenannten, Peter Vischer,[1] geliefert hat. (Er wurde Meister im J. 1489 und starb 1529). Die bedeutendste unter seinen früheren Arbeiten, von denen wir eine Kunde haben, ist das Grabmonument des Erzbischofes Ernst von Magdeburg, im Dome von Magdeburg (vollendet 1495, nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497).[2] Es ist ein grosser Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Erzbischofes ruht, an den Seiten die Figuren der Apostel, zweier Heiligen und mannigfaches Zierwerk. In diesem Werk erscheint der bildnerische Styl jedoch abweichend von der Arbeit des Vaters und abweichend von den späteren des P. Vischer selbst; es ist ganz das scharfe, eckige Wesen, welches zu jener Zeit in Nürnberg, vornehmlich durch Adam Kraft, eingeführt war. In ähnlicher Weise soll auch eine zweite Arbeit von P. Vischer, die Grabplatte des Bischofes Johann von Breslau, in der Pegarellenkapelle des dortigen Domes, (vom J. 1496) behandelt sein. Es darf uns nicht befremden, wenn wir in solcher Art einen begabten Meister die Richtung, die ihm ursprünglich vorgezeichnet war, auf einige Zeit verlassen und dem allgemeinen Geschmacke seiner Umgebungen huldigen sehen. Das erstgenannte Monument fällt jedenfalls schon in sein kräftiges Mannesalter; wir dürfen nicht ohne Grund vermuthen, dass er früher sich mehr dem Style seines Vaters werde angeschlossen haben; und wenn eine, in den Jahren 1492—1493 gefertigte Grabplatte des Bischofes Heinrich III. von Bamberg, im dortigen Dome, wirklich, wie man annimmt, von ihm herrührt, so sieht man auch hier noch eine Behandlungsweise, die mehr dem germanischen Style, als jener eckigen Nürnberger Manier verwandt ist; (dabei bleibt freilich der Umstand auffallend, dass die Anfertigung dieser Platte in die Zeit fällt, in welcher P. Vischer bereits mit dem Magdeburger Monument beschäftigt sein musste). Eine sehr ähnliche Behandlungsweise sieht man sodann noch an zwei andern Grabplatten des Bamberger Domes: an der des Bischofes Veit I. (gest. 1503), die man dem P. Vischer ebenfalls zuschreibt, und an der, bestimmt von ihm (1505—1506) gefertigten des Bischofes Georg II.[3] — Der letztgenannten Platte folgt nunmehr eine grosse Arbeit, diejenige, die vor allen den Ruhm des Künstlers begründet hat: das sogenannte Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg

[1] Die Nürnb. Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Vgl. M. M. Mayer, des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche, II, S. 29, ff. — Schadow, Wittenbergs Denkmäler.

[2] Cantian, Ehernes Grabmal des Erzb. Ernst v. M. etc.

[3] Die drei Platten bei Heller, Beschr. der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domk. zu Bamberg.

(1506—1519). Hier sehen wir ihn mit völliger Entschiedenheit wiederum, frei von jener eckigen Manier, der germanischen Bildungsweise zugewandt, und zugleich in dem Bestreben, die letztere durch die Aufnahme antiker Elemente weiter zu entwickeln. Das Sebaldusgrab besteht, seinen Haupttheilen nach, aus dem, bereits im vierzehnten Jahrhundert gefertigten Sarkophage des Heiligen; aus dem Untersatze, der mit einer überaus grossen Menge von Bildwerk, namentlich mit Reliefdarstellungen aus der Legende des Heiligen, geschmückt ist, und aus einem grossen, auf acht Pfeilern ruhenden, fünfzehn Fuss hohen Tabernakelbau, der das Ganze umgiebt; an den Pfeilern die Gestalten der zwölf Apostel und über diesen die Figuren von zwölf Kirchenvätern (Propheten?). Schon an den architektonischen Theilen des Monumentes, besonders an den pyramidalen Tabernakeln, welche die Bekrönung desselben ausmachen, ist ein bestimmtes Zurückgehen auf eine frühere Zeit, und zwar auf die des germanischen Baustyles in seiner ersten (noch nicht völlig entwickelten) Erscheinung, zu bemerken; die Behandlung ist freilich ganz frei, und im Einzelnen finden sich hiemit viele, geistvoll angewandte Elemente der antikisirend italienischen Architektur verbunden. Unter den Sculpturen kommen zunächst die Statuen der Apostel in Betracht; diese sind durchaus in der Weise der deutsch-germanischen Sculptur behandelt, so dass im Einzelnen selbst die Mängel derselben, in mehrfach gezwungenen Stellungen, in einer gewissen Trockenheit des Gefältes, sichtbar werden; dabei aber sind sie voll Charakter, voll Grossheit und idealer Würde. In den Reliefs aus der Legende des h. Sebaldus verschmilzt sich dies germanische Formenprincip sehr glücklich mit antiken Motiven, und zugleich sind sie durch die frischeste, reine und naive Lebendigkeit ausgezeichnet. In andern Figuren, theils solchen von symbolischer Bedeutung (von denen mehrere unmittelbar Personen der antiken Mythe vorführen), theils in den Genien, die das Ganze beleben, theils in solchen, die nur dekorative Zwecke haben, tritt der auf die Antike gerichtete Sinn noch deutlicher hervor, obschon mit verschiedenem Erfolge und obschon nie in der Form einer bloss äusserlichen Nachahmung. An der Ausführung des Werkes hatten die fünf Söhne des Meisters Theil; eine genauere Durchforschung desselben, als bis jetzt mitgetheilt ist, dürfte vielleicht die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, unterscheiden lehren. [1]

[1] Von Abbildungen des Sebaldusgrabes sind hier nur anzuführen: eine Ansicht des Ganzen, gest. von Reindel; eine Reihenfolge kleiner Blätter, ebenfalls von Reindel, vornehmlich die Apostel und die genannten

Als spätere, zum Theil noch vollendetere Werke des P. Vischer sind sodann anzuführen: ein sehr treffliches Relief, Christus bei den Schwestern des Lazarus, in der alten Pfarrkirche zu Regensburg, von einer Architektur des modern florentinischen Styles umfasst, in der Anordnung an L. Ghiberti erinnernd (1521); — ein Relief der Kreuzabnahme, in der Aegydienkirche zu Nünberg, von untergeordnetem Werth, wohl nur mehr eine Arbeit der Werkstätte als des Meisters selbst (1522); — ein Relief der Krönung Mariä, als Gedächtnisstafel des h. Goden (gest. 1521), in zwei Exemplaren verhanden, in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dome von Erfurt, eine fast in allen Theilen höchst vollendete Arbeit, in der sich der germanische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maasstabe der Antike entwickelt zeigt; — das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525); — das Denkmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg (1527), die Gestalt des Kurfürsten voll erhabenen Lebens und im edelsten Style, die Nische, in welcher dieselbe steht, in der schönsten, obschon künstlerisch freien Behandlung antiker Architekturformen; eine kleine Statue des Apollo, in der Sammlung der Nürnberger Kunstschule, etwas herb in den nackten Formen, aber voll leichter jugendlicher Kraft und völlig frei in der Bewegung (an dem Fussgestell die Jahrzahl 1532, dies jedoch erst nach dem Tode des Meisters hinzugefügt); — endlich eine kleine, nicht minder verdienstliche Bronzetafel mit dem Orpheus und der Eurydice, in der Kunstkammer von Berlin.

Zur Erklärung der antikisirenden Elemente, die in P. Vischers späteren Werken hervortreten, hat man geglaubt, mehrfach wiederholte Reisen des Meisters nach Italien annehmen zu müssen. Wir lassen diese dahin gestellt. Aus guter Quelle[1] wird jedoch berichtet, dass sein ältester Sohn Hermann Vischer (der jüngere, zum

Reliefs enthaltend; und ein Blatt mit dekorativen Figuren in dem gen. Werk über die Nürnb. Künstler. — Die Kunstfreunde Nürnbergs sind schon öfters aufgefordert worden, ein umfassendes Werk über dies Monument, etwa nur in leichtschattirten Umrissen, herauszugeben, welches, wie das Ganze, so alle einzelnen Darstellungen, auch die schönen architektonischen Details, in genügender Grösse vergegenwärtigen könnte. In Italien ist man zu solchen, der Ehre der Heimath gewidmeten Unternehmungen stets mit aufopferndem Eifer bereit gewesen; das ist freilich auch einer der wichtigsten Gründe, wesshalb wir die italienische Kunst schier überall so viel besser kennen, als die unsers eignen Vaterlandes.

[1] In J. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg.

Unterschiede vom Grossvater) eine Reise nach Italien gemacht und viele Studien heimgebracht habe, die dem Vater wohlgefallen und den Brüdern zur Uebung gedient hätten. Diese dürften zur Erklärung jener Erscheinungen, abgesehen von anderweitig vermittelten Einflüssen, bereits zur Genüge hinreichen. Von Hermann Vischer d. j. ist das treffliche Denkmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg gefertigt (1534); dem des Vaters in der Anordnung ähnlich, steht es demselben doch in der Gediegenheit des Styles nach. Von Johann Vischer, einem jüngeren Bruder, findet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das grosse Bronzerelief einer Madonna (1530). — Als ein trefflicher Schüler und Nachfolger des P. Vischer wird, ausser seinen Angehörigen, noch Pancraz Labenwolf gerühmt; ihm schreibt man das sog. Gänsemännchen auf einem Brunnen hinter der Frauenkirche in Nürnberg zu, eine mit humoristischer Naturwahrheit gearbeitete Bronzefigur eines Bauern, der unter den Armen ein Paar Gänse trägt. —

Noch sind schliesslich die Reihefolgen von Bronzestatuen zu erwähnen, welche in der Hofkirche von Innspruck, als Umgebung des Grabmales Kaiser Maximilians I., aufgestellt sind.[1] Sie wurden theils in der ersten, theils in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts gegossen; als die Meister, die an ihrer Ausführung vorzüglich Theil haben, werden Stephan und Melchior Godl (um 1529) und Hans Lendenstrauch (1570) erwähnt; über den Gregor Löffler, dem man dieselbe gewöhnlich zuschreibt, ist kein näherer Nachweis vorhanden. An dem Schwibbogen, der die Mitte der Kirche durchschneidet, finden sich dreiundzwanzig Statuen von etwa halber Lebensgrösse, Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg vorstellend; dies sind die älteren; bei eigenthümlich kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch die Schlichtheit des Styles und würdige Fassung vortheilhaft aus. Zwischen den Pfeilern der Kirche sind achtundzwanzig Colossalstatuen, mittelalterliche Heroen und ebenfalls Vorfahren des habsburgischen Geschlechtes, aufgestellt. Diese erscheinen grösseren Theils als aus der späteren Zeit und als minder bedeutsame Arbeiten im eigentlich künstlerischen Sinne; die Anlage der Figuren ist einfach; ungemeiner Fleiss aber und mannigfaltige Phantasie sind auf die Dekoration des Kostüms verwandt, besonders auf die bunten Turnierrüstungen der Männer. — Zwischen den beiden Reihen der zuletzt genannten Statuen steht das Denkmal selbst, auf welches sie sich beziehen. Dasselbe wurde, in seinen wesentlichen Theilen, durch den Bildhauer Alexander Colin von Mecheln (1526—1612) in

[1] Lithogr. von Schedler.

der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts gefertigt. Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dem Deckel, knieend, die Bronzestatue des Kaisers, an den Seiten vierundzwanzig Marmorreliefs mit Scenen seiner Geschichte. Man rühmt in diesen Arbeiten die vorzügliche Sorgfalt der Ausführung, auch, dass der Künstler hier noch wesentlich an der treuen Einfalt der heimischen Kunstrichtung festgehalten habe.

§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portrait-Medaillons.

An kleinem Schnitzwerk in Holz, Speckstein und feinem Marmor wurde im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland mancherlei Anmuthiges gearbeitet; [1] in den Kunstsammlungen finden sich nicht selten Stücke dieser Art, die theils durch die Zierlichkeit der Technik, theils durch die geistvolle Auffassung anziehend sind. In Nürnberg waren in dieser Kunstgattung besonders ausgezeichnet: Ludwig Krug (gest. 1535), Peter Flötner (gest. 1546), Johann Teschler (gest. 1546), u. a. m. Von den beiden erstgenannten bewahrt die Berliner Kunstkammer ein paar saubre Arbeiten. Auch Maler lieferten Manches der Art, namentlich Albrecht Dürer; doch wird dem Letzteren Unzähliges von solchen Werken mit grossem Unrecht zugeschrieben. Als sichere Schnitzwerke von Dürers Hand dürften für jetzt nur anzuführen sein: ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit der Geburt Johannis, in der Kupferstichsammlung des britischen Museums zu London (1510); ein diesem ähnliches Werk mit der Predigt Johannis, in der Sammlung zu Braunschweig; zwei Holztäfelchen mit Madonnen, bei H. Boisserée in München (das eine vom J. 1513, das andre von 1516, dies jedoch eine Wiederholung der Dürer'schen, in Kupfer gestochenen Madonna von demselben Jahre!); und das kleine Relief einer nackten Frau, davon ein Gypsabguss in der Berliner Kunstkammer. In der Sammlung von Gotha, im Vorzimmer des Naturalienkabinets, finden sich zwei kleine in Holz geschnitzte Statuen, Adam und Eva, die mit der grössten Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürer'schen Geiste ausgeführt sind und die als eins der trefflichsten Beispiele dieser Kunstgattung gelten dürfen. [2]

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsammlung, S. 65—116.

[2] Ich meine die beiden Figuren, welche von Rathgeber (Beschreibung der herzogl. Gemälde-Gall. zu Gotha, S. 119, unten) äusserst geringschätzig beurtheilt werden. Das angebliche Dürer'sche Relief des Sündenfalles, in derselben Sammlung, welches Rathgeber (S. 116, ff.)

Vorzüglich bedeutend zeigt sich die Schnitzkunst des kleinen Maassstabes in der Fertigung von Bildniss-Medaillons, die in der Regel in Speckstein oder Holz geschnitten, häufig auch geformt und in Metall abgegossen wurden. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich von solchen Metallabgüssen, da sie mehrfach gefertigt wurden, eine ungleich grössere Anzahl erhalten hat, als von den Originalen; von eigentlichen Originalwerken besitzt die k. Kunstkammer zu Berlin eine namhafte Anzahl äusserst werthvoller Arbeiten. In der That entfaltet sich in diesen kleinen Werken, indem sie von der einfachen Naturanschauung ausgehen, nicht selten eine so hohe Schönheit, ein so reiner und geläuterter Styl, dass sie wiederum zu den edelsten Erzeugnissen der gesammten deutschen Kunst gerechnet werden müssen, und dass sie den italienischen Portraitmedaillen der besten Zeit als durchaus ebenbürtig zur Seite stehen. Vorzüglich unterscheiden wir in diesen Arbeiten zwei Hauptschulen, die von Nürnberg und die von Augsburg. Jene, deren Originale zumeist aus Speckstein geschnitzt sind, lassen, mehr oder weniger deutlich, das nürnbergische Bestreben nach einer gewissen entschiedenen Stylistik erkennen. Einige wenige Arbeiten der Nürnberger Schule aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts sind von Albrecht Dürer gefertigt; sie zeichnen sich durch eine geistreiche Leichtigkeit der Behandlung aus. Andre schreibt man mehreren seiner Schüler zu. Für die vorzüglichsten Werke jedoch, die dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehören, und die mit jenem Bestreben eine ungemein feine Durchbildung verbinden, fehlen die Namen der Meister; wir werden dieselben unter den oben angeführten Künstlern und anderweitigen Zeitgenossen zu suchen haben. Die augsburgischen Medaillons, deren Originale vorherrschend aus Holz geschnitzt sind, zeigen grösstentheils eine naivere, aber mit der höchsten Zartheit und Anmuth durchgeführte Beobachtung des Lebens; die vorzüglichsten dieser Art darf man nicht ohne Grund dem Hans Schwartz von Augsburg zuschreiben, der gerade in solchen Arbeiten vor allen Zeitgenossen gerühmt wird. Einige wenige augsburgische Arbeiten zeigen dagegen, abweichend, eine eigenthümlich breite und nicht ganz günstig durchgeführte Stylistik, die man wohl durch den Einfluss italienisch-antikisirender Kunst erklären darf. — Andre treffliche Portraitmedaillen, wiederum von abweichender Eigenthümlichkeit, gehören Niederdeutschland an. Als ein Paar namhafte Meister dieser Gegend sind Hieronymus Magdeburger und vornehmlich der Goldschmied Heinrich

höchlichst rühmt, ist dagegen eine Arbeit von sehr untergeordnetem Kunstwerth.

Reitz von Leipzig anzuführen. Die Arbeiten des letzteren sind insgemein von sehr brillanter Erscheinung. Sein berühmter grosser sog. Moritzthaler (1544, mit der Dreifaltigkeit auf der Vorderseite und dem athanasischen Glaubensbekenntniss auf der Rückseite) hat jedoch schon ein etwas manieristisches Gepräge, das etwa zwischen Cranachischer Darstellungsweise und italienischen Elementen in der Mitte steht. H. Reitz fertigte u. a. auch eine Medaille mit dem Bildniss des Kardinals Albrecht von Brandenburg; wenn ihm zugleich (und nicht etwa einem Künstler der Vischer'schen Schule) das grosse, zwischen die Jahre 1518 und 1545 fallende Prachtsiegel dieses Kardinals zuzuschreiben sein sollte, so würde er allerdings den Meistern ersten Ranges gleich stehen.[1]

[1] Vgl. meine Beschreibung der k. Kunstk. zu Berlin, S. 113.

Neunzehntes Kapitel.

Die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die hohe Ausbildung des künstlerischen Styles und der künstlerischen Darstellungsweise, welche durch die grossen italienischen Meister der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts gewonnen war, ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im weitesten Kreise umhergetragen, den verschiedenen, der künstlerischen Bildung geneigten Nationen mitgetheilt, bei den mannigfaltigsten, einer künstlerischen Gestaltung fähigen Gegenständen zur Anwendung gebracht. Diese gleichmässige Verbreitung eines hochentwickelten Geschmackes bildet den eigenthümlichen Charakter des genannten Zeitabschnittes (dessen Anfang und Ende jedoch, wie überall bei den Momenten des geschichtlichen Entwickelungsganges, nicht durch bestimmte Jahrzahlen zu bezeichnen ist). Dabei ist aber zu bemerken, dass man im Wesentlichen nur die äusseren Elemente von dem, was jene grossen Meister begründet hatten, aufzufassen vermochte, dass man in der Nachfolge der letzteren wesentlich nur auf eine äusserliche Wirkung bedacht war, dass man die Darstellungen gleich bei der Erfindung mehr oder weniger auf die Schaustellung berechnete, und dass in Folge solcher Sinnesrichtung der Styl, der einem hohen Aufschwunge des Geistes sein Dasein verdankte, grossen Theils zu einer handwerksmässigen Manier umgewandelt werden musste.

Beides, die Verbreitung des hohen Styles und die Entartung desselben zu einer äusserlichen Manier, beruht auf den allgemeinen culturgeschichtlichen Verhältnissen. Der Zwiespalt zwischen alter und neuer Geistesrichtung war jetzt offenkundig ins Leben getreten; Katholicismus und Protestantismus standen sich als zwei feindliche

Mächte gegenüber. Jener war gewaltigen Sinnes auf ein Gebiet hinübergetreten, wo ihm die schönsten Blüthen des Lebens erspriessen mussten; aber er hatte dadurch die eigentliche, feste Grundlage seines Daseins verloren, und die innere Hohlheit musste sich bald offenbaren; dies ist zunächst als der Grund der manieristischen Erscheinungen in der italienischen Kunstgeschichte zu betrachten. Der Protestantismus aber war, im Allgemeinen, noch nicht zur äusseren Form entwickelt, hatte noch nicht das Leben gestaltungskräftig durchdrungen; auch er vermochte somit, wo es sich um künstlerische Interessen handelte, nur erst eine äusserlich bedingte Form, und zwar in der Weise, wie sie ihm eben dargeboten ward, entgegenzunehmen. Die in Rede stehende Zeit ist für die kunsthistorische Entwickelung nur als eine Zwischenperiode zu betrachten, die im Ganzen weniger an sich, denn als eine Verbindung zwischen Vergangenem und Künftigem ein Interesse hat.

Die Mehrzahl der künstlerischen Arbeiten dieser Zeit ist nach alledem nur wenig erfreulich, zumal wo es sich um Werke von höherer geistiger Bedeutung handelt; hier erweckt der Widerspruch zwischen der Leere des Inhalts und der Prätension in der äusseren Darstellung zumeist ein sehr unbehagliches Gefühl. Wir werden uns somit über diese Zeit im Allgemeinen mit kurzen Andeutungen befriedigen können. Wo indess in den Werken dieser Zeit die eigentliche Absicht des künstlerischen Betriebes mehr nur auf Dekoration gerichtet ist, da verschwindet auch jener Widerspruch und es wirken somit solche Arbeiten von untergeordneter Bedeutung zumeist ungleich erfreulicher als die Mehrzahl der Werke des höheren Ranges. Zugleich aber ist zu bemerken, dass in einzelnen glücklichen Fällen auch in dieser Zeit künstlerische Kräfte auftreten, die, von dem allgemeinen manieristischen Streben weniger berührt, sich unbefangenen Sinnes und ausgerüstet mit all denjenigen Mitteln, welche ihnen die nächste Vergangenheit darbot, nur an dem reinen Vorbilde der Natur hielten. Ihre Leistungen erscheinen als helle Glanzpunkte in dieser Periode der allgemeinen Verflachung, und sie bilden eine zwar minder umfassende, aber um so bedeutsamere Uebergangslinie zu den Bestrebungen des siebenzehnten Jahrhunderts.

§. 2. Italien.

In der italienischen bildenden Kunst sehen wir den Styl des Michelangelo von vorzüglichem Einfluss, theils so, dass man demselben ganz in der Weise zu folgen sich bestrebte, wie er durch den Meister selbst

vorgebildet war, theils so, dass man andre Schulrichtungen nach den Eigenthümlichkeiten dieses Styles zu modificiren suchte. Michelangelo's hohe Lebensdauer, die beträchtlich in diese Zeit hinüberreicht, und seine mächtige Persönlichkeit dienten wesentlich zur Begründung eines solchen Einflusses; mehr aber noch der Umstand, dass in der unabhängigen Weise seiner Gestaltung, die nur in sich ihre Bedeutung haben will, Etwas liegt, das, einseitig aufgefasst, dem Streben nach äusserlicher Schaustellung unmittelbar entgegenkommen musste. Dergleichen findet sich schon in manchen seiner späteren Werke, mehr noch bei seinen Nachfolgern, die zum Theil, sofern sie ihm näher angehören, bereits oben besprochen sind.

In der Sculptur bleibt dies Verhältniss zunächst mit Entschiedenheit ersichtlich. Als einer der bedeutendsten Bildhauer, die sich dem Michelangelo in dieser Periode des manieristischen Strebens anschlossen, ist Guglielmo della Porta (1577) voranzustellen; sein Hauptwerk, das Grabmonument des Papstes Pius III. in der Peterskirche von Rom, hat, obgleich es von manchem Gezierten und Gesuchten nicht frei ist, noch immer viel Grossartiges. — Dann mag Vincenzio Danti (1530—1567) genannt werden; das bedeutendste Werk dieses Künstlers ist die Gruppe der Enthauptung Johannis über der südlichen Thür des Baptisteriums von Florenz. — Bartolommeo Ammanati (1511—1592), in der Sculptur ein Schüler des B. Bandinelli und des Jac. Sansovino, hat eine bedeutende Anzahl von Werken geliefert, die, zum Theil wenigstens, noch an die ansprechendere Weise des letztgenannten Meisters erinnern; eines seiner Hauptwerke ist der grosse, reichdekorirte Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. — Giovanni Bandini, gen. Gio. dall' Opera (Statue der Architektur an dem Grabmale Michelangelo's in S. Croce zu Florenz, u. A. m.), und Leone Leoni (Grabmal des Giacomo de' Medici im Dome von Mailand) haben eine mehr zierliche Richtung, die sich besonders bei dem letzteren zu einer eigenthümlich feinen, obschon ebenfalls in dem allgemeinen Zeitgeschmack befangenen Grazie entwickelt. — Giovanni da Bologna (1524—1608, ein Niederländer, aus Douay in Flandern) erscheint wiederum als ein talentvoller und werkthätiger, aber nicht sonderlich geistreicher Nachfolger des Michelangelo. Unter seinen zahlreichen Werken mögen, als in Florenz befindlich, genannt werden: die Reiterstatue Cosmus I. auf der Piazza del Granduca, der Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi, und der fliegende, von einem Windstrahl getragene Merkur, im Museum. —

Im Fache der Medaillen- und der Steinschneidekunst

begegnen wir wiederum einer bedeutenden Anzahl von Arbeiten, die sich zum Theil auch in dieser Zeit noch durch ein beachtenswerthes Kunstverdienst auszeichnen. Als besonders namhafte Meister in beiden Fächern sind zunächst zu nennen: der schon angeführte Leone Leoni, dem sein Sohn Pompeo nachstrebte; Jacopo da Trezzo, und Gio. Antonio de' Rossi. Sodann die Brüder Gio. Paolo und Domenico Poggini, beides eigentlich Goldschmiede; Federico Bonzagna, durch Medaillen von vorzüglich reinem Style ausgezeichnet; Paolo Selvatico, u. A. m.

In der italienischen Malerei findet sich, was die Mehrzahl ihrer Leistungen anbetrifft, eine ebenso bewusste Aufnahme der Richtung des Michelangelo. Doch erscheint dieselbe in diesem Fache der Kunst grossen Theils noch viel weniger glücklich als in der Sculptur, wohl aus dem einfachen Grunde, dass hier die leichtere Praktik der manieristischen Uebertreibung ein ungleich bequemeres Feld eröffnen musste. Es ist eine Menge grossräumiger Wandmalereien in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts in Italien ausgeführt worden; aber es wird der Kunstgeschichte vergönnt sein, über diese mit flüchtiger Handwerklichkeit prahlenden Werke, über diese grossartig scheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen Gebilde schnell hinwegzugehen. Die Staffeleibilder sind zuweilen sorgsamer ausgeführt; nichts destoweniger dient aber auch hier die äussere Eleganz nur dazu, die innere Hohlheit um so mehr ersichtlich zu machen. Nur wo das schlichte Vorbild der Natur vorlag (somit vornemlich im Portrait), erscheinen zumeist anziehendere Leistungen.

Es möge an kurzer Aufführung der wichtigeren Namen der Maler dieser Richtung genügen. In Florenz sind zu nennen: Giorgio Vasari (1512—1574, in seinem grossen literarischen Werk der Künstler-Biographieen ein sehr liebenswürdiger Novellist, als Künstler selbst zumeist einer der leichtsinnigsten); Francesco de' Rossi, gen. Fr. de' Salviati; Angelo Bronzino, und sein Enkel Alessandro Allori, beide in Portraitbildern tüchtig; Santi Titi, Batista Naldini, Bernardino Barbacelli, u. A. m. — In Siena, nicht in gleichem Maasse oberflächlich: Arcangelo Salimbeni, Franc. Vanni, Domen. Manetti, und namentlich Marco di Pino, gen. Marco da Siena (zumeist in Neapel thätig). — In Rom: Girolamo Siciolante da Sermoneta; die Brüder Taddeo und Federico Zuccaro (nicht unbedeutend in ihren historischen Gemälden im Schlosse Caprarola, die mehr einen

50*

Portrait-Charakter haben); Giuseppe Cesari, gen. il Cavalier d'Arpino (durch frische blühende Färbung ausgezeichnet). — In Bologna: Prosp. Fontana, Lor. Sabbatini, Or. Sammachini, Bart. Passerotti, Lavinia Fontana (eine tüchtige Portraitmalerin), Domenico Cesi, und der Niederländer Dionisio Calvart, gen. D. Fiammingo (durch warmen Schmelz der Färbung ausgezeichnet). — In Genua: Andrea und Ottavio Semini, und Luca Cambiaso (wiederum durch eine schlichte Naturwahrheit mehr anziehend). — In Neapel endlich ist Simone Papa, il giovane, zu nennen, der sich aber durch eine edlere Einfalt von der ganzen Reihe der Vorgenannten sehr vortheilhaft unterscheidet.

Wenn so eben bereits auf einzelne Künstler hingedeutet wurde, die sich durch ein aufrichtigeres Anschliessen an die Natur und durch reineren Sinn über der allgemeinen Verflachung zu erhalten suchten, so ist nunmehr noch eine ganze Schule anzuführen, die in ähnlicher Weise und mit grossartigeren Erfolgen eine höchst erfreuliche Ausnahme von der allgemeinen Zeitrichtung macht. Dies ist die Schule von Venedig, wo von jenem Zwiespalt der Zeit für jetzt fast Nichts ersichtlich wird. Hier erhalten sich noch gegenwärtig das gesunde, auf der begeisterten Naturanschauung beruhende Princip und die hochentwickelte Technik, die der Schule in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so glänzende Erfolge gesichert hatten, und sie bethätigen sich nicht bloss in einer Wiederholung dessen, was von den früheren Meistern bereits geleistet war, sondern zugleich in neuen, selbständig eigenthümlichen Schöpfungen. Zunächst tritt uns hier Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto (1512—1594), entgegen, ein Künsler, dessen Darstellungen von einem mächtigen, leidenschaftlich bewegten Geiste belebt erscheinen. Die klare, in ruhigem Genügen gehaltene Darstellungsweise seiner Vorgänger, namentlich des Tizian, befriedigte ihn nicht; es trieb ihn zu einer mehr energischen Behandlung der Form (im Sinne der Florentiner) und, hiemit in Uebereinstimmung, zu einer kräftigen, wirkungsreichen Schattengebung. Man kann gewissermaassen sagen, dass das venetianische Colorit, wie bei Tizian ins Helle, so bei Tintoretto ins Dunkle ausgebildet sei. Bei seinen bedeutenden Verdiensten ist Tintoretto freilich auch von erheblichen Mängeln nicht frei; bei seinen grösseren Compositionen (unter denen seine Darstellungen in der Schule des h. Rochus zu Venedig zu den ausgezeichnetsten gehören) tritt sogar die manieristische Richtung der Zeit, namentlich jenes absichtliche Streben nach Schaustellung, mehr oder weniger deutlich hervor. Dennoch bleibt er in vielen Einzelheiten auch solcher Gemälde stets höchst

beachtenswerth; und vor allen gehören seine Portraitbilder, dergleichen sich in mehreren Sammlungen finden, wiederum zu den grossartigsten Leistungen dieses Faches. Als Nachfolger seiner Richtung ist sein Sohn Domenico Tintoretto hervorzuheben. — Noch höher steht Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese (1528—1588). Dieser Meister fasst die Natur mit voller, freier Unmittelbarkeit auf, aber getragen und gehoben von jener classischen Grösse des Sinnes, welche durch die früheren Meister der Schule bereits begründet war. Seine Bilder stellen das Leben in glänzendem, festlichem Rausche dar, wie es bei den freudigsten Anlässen sich entwickelt und wie es zu jener Zeit der venetianischen Blüthe so leuchtend erschien; der volle Genuss des Daseins, eine Stimmung des Gefühles, die wie auf heiter erregten Wellen ruhig und sicher dahinflutet, spricht aus ihnen zu uns. Prächtige Architekturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter belebt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen vor unsern Augen ausgebreitet, aber ein klarer sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguss des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie. In der Meisterschaft des Colorits, in der geistreichen Führung des Pinsels steht Paolo Veronese wiederum auf der höchsten Stufe. Seine bedeutendsten Gemälde stellen, im Einklange mit solcher Sinnesrichtung, festliche Mahlzeiten dar; zu diesen gehören: die grosse Darstellung der Hochzeit zu Kana, im Museum von Paris; Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Kana, in der Gallerie von Dresden; Christus an der Tafel des Simon, im Palast Durazzo zu Genua, u. a. m. Auch anderweitig zieht er gern Gegenstände vor, die zu der Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Aber auch da geht er aus solcher Stimmung nicht heraus, wo sie minder passend an ihrer Stelle war, wie z. B. in einfachen Altarbildern; in manchen von diesen Werken erscheint er, was sehr natürlich ist, in dem freien Erguss seines Gefühles beengt, und er wirkt hier somit allerdings minder erfreulich. Seine Schüler, unter denen Carlo Caliari (sein Sohn) und Batista Zelotti hervorzuheben sind, zeigen wiederum eine manieristische Nachahmung seiner edeln Eigenthümlichkeit. — In andrer Weise zeichneten sich die Künstler der Familie da Ponte, gewöhnlich Bassano genannt, aus, vornehmlich der Vater Jacopo (1510—1592), und neben ihm seine vier Söhne, unter denen Francesco und Leandro die bedeutendsten sind. Jacopo Bassano hatte sich nach Tizian

gebildet. Bald ging er jedoch, gewissermaassen der Richtung des Paolo Veronese vergleichbar, aber ohne dessen Grösse und in mehr unmittelbarer Naivetät, zu einer entschieden naturalistischen Richtung über. In solcher Art behandelte er mancherlei heilige und mythische Darstellungen; häufig aber ward der eigentliche Gegenstand des Bildes zur Nebensache gemacht und dagegen die äussere Umgebung, das Treiben des Landbewohners oder des städtischen Verkehres, das häusliche Geräth oder die landschaftliche Natur als Hauptsache behandelt, diese auch wohl ganz für sich, ohne jene Andeutungen eines höheren Lebens, zum Gegenstande der Darstellung gemacht. Diese Bilder sind demnach die ersten, mit Absicht durchgeführten Werke des sogenannten Genre; sie zeichnen sich, ohne zwar auf gemüthliche oder humoristische Wirkung auszugehen, durch einfache Naturtreue und durch den heiteren Glanz der venetianischen Färbung aus. In den Gallerien, namentlich den italienischen, sind sie sehr häufig. — Die Erscheinungen, die in der venetianischen Schule, neben den ebengenannten, um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts hervortreten, zeigen mehr nur eine handwerksmässige Wiederholung dessen, was durch die früheren Meister vorgearbeitet war. Der Repräsentant dieser hiemit allerdings auch eintretenden Verflachung ist Jacopo Palma, il giovane (1544 bis um 1628).

Sodann ist hier noch eines besonderen Kunsthandwerkes zu erwähnen, dessen Blüthe vornehmlich der in Rede stehenden Periode angehört. Dies betrifft die Anfertigung der sogenannten Majolika-Arbeiten, Geschirre, Tafeln und mannigfache Gefässe von gebranntem Thon, die mit Schmelz-Malereien und mit einer Glasur versehen sind. Der Betrieb derselben, namentlich derjenigen, die einige künstlerische Bedeutung haben, beschränkt sich fast ausschliesslich auf das Herzogthum Urbino. Der Beginn dieser Arbeiten fällt allerdings schon in eine frühere Zeit und hängt, wie es scheint, mit der Anwendung der glasirten und zum Theil auch bemalten Terracotten des Luca della Robbia nahe zusammen. So finden sich mancherlei Majoliken, die aus dem Ende des fünfzehnten und aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts herrühren und deren Bilder, was durch die höhere Kunstrichtung der Malerei in Urbino erklärt wird, dem Gepräge der umbrischen Schule entsprechen. Als ein namhafter Meister dieser Zeit ist jener Giorgio Andreoli anzuführen, dessen bereits (S. 657) als eines Nachfolgers der della Robbia gedacht ist und der, nebst andern Gliedern

seiner Familie, als Majolika-Maler vom Ende des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts erscheint. Die eigentliche Blüthe der Majolika-Arbeit fällt indess in die Regierungszeit des Herzoges Guidobaldo II. von Urbino (reg. 1538—1574), der es sich sehr angelegen sein liess, diesen Kunstzweig zu fördern. Jetzt nahm man vorzugsweise Zeichnungen Raphaels und seiner Nachfolger, wie dieselben in den zahlreichen, aus Raphaels Schule hervorgegangenen Kupferstichen vorlagen, zum Gegenstande der bildlichen Darstellung; auch fertigten namhafte Künstler, wie Raphael dal Colle (ein Schüler des Raphael Santi), Batista Franco u. A., die Vorbilder, deren man bedurfte. Als vorzügliche Majolikamaler dieser Zeit werden gerühmt: il Rovigo, Orazio Fontana, Girolamo Lanfranco, Cipriano Piccolpasso, Terenzo di Maestro Matteo. Uebrigens tragen ihre Arbeiten grösstentheils nur ein handwerksmässiges Gepräge. Nach dem Tode Guidobaldo's II. fand dieser Industriezweig nicht mehr dieselbe Unterstützung, und obgleich bis ins achtzehnte Jahrhundert Arbeiten der Art vorkommen, so stehen sie doch, der Mehrzahl nach, auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe, als die der genannten Zeit. Sammlungen von Majolika-Arbeiten sind nicht selten; eine ziemlich bedeutende der Art besitzt das Berliner Museum. Die berühmteste Sammlung ist die der Herzoge von Urbino, die als Vermächtniss an das heilige Haus von Loretto übergegangen ist.

§. 3. Frankreich.

In Frankreich war man schon in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts der Aufnahme italienischer Kunstformen geneigt gewesen, wie dies vornehmlich die französischen Miniaturmalereien jener Zeit erweisen. Im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen die letzteren (namentlich die Arbeiten jenes Godefroy, S. 750) in verwandter Richtung mit der ausgebildeten italienischen Kunst, und sogar bereits in dem Streben nach eigenthümlicher Eleganz und einer gewissen gesuchten Grazie. Dies Streben bildet den charakteristischen Grundzug in der weiteren Entwickelung der französischen Kunst. Wesentlich wurde dieselbe gefördert durch die grossen Unternehmungen, welche König Franz I. (in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts) und sein Nachfolger Heinrich II. veranlassten, und durch die grosse Schaar der italienischen Künstler, welche von diesen Fürsten ins Land gerufen wurden; unter den letzteren mögen hier, als vorzüglich einflussreich, die Maler Rosso de' Rossi, Primaticcio und Niccolo dell' Abbate, sowie der Bildhauer Benvenuto Cellini hervorgehoben werden. Die Sinnesweise

dieser Künstler stimmte sehr wohl mit jener Richtung des französischen Geschmackes überein, so dass dieselbe nunmehr, obgleich allerdings in einer, zumeist ziemlich entschieden manieristischen Weise, zur vollen Entfaltung kommen musste. Verschiedene französische Künstler schlossen sich den Italienern an. Da die künstlerischen Dekorationen des Schlosses Fontainebleau den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen dieser Zeit ausmachten, so begreift man den gesammten Kreis der Künstler, welche damals in Frankreich thätig waren, gewöhnlich unter dem Namen der Schule von Fontainebleau. Ihre Blüthe gehört der Mitte und der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts an.

Als namhaft bedeutende Künstler dieser Schule sind zunächst einige Bildhauer hervorzuheben, deren Werke, bei den ebengenannten Eigenthümlichkeiten, doch zumeist durch edle Anordnung, durch feinen Sinn und zarte, verständige Ausführung anziehen: Jean Goujon (gest. 1572), der bedeutendste Meister dieser Zeit; von ihm verschiedene Arbeiten im Museum von Paris, namentlich die anmuthvollen Reliefs vom Brunnen *des innocens*. (Auch schreibt man ihm das prächtige Grabmal in der Kathedrale von Rouen, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl setzen liess, zu). — Germain Pilon (gest. 1590); sein Hauptwerk die Gruppe der drei Grazien im Museum von Paris, von dem Grabmale Heinrichs II. — Jean Cousin (gest. 1589); einige Portraitfiguren im Museum von Paris. — Barthélémy Prieur, Pierre Francheville, Paul Ponce (ein Italiener von Geburt), u. A. m. —

In der Malerei finden wir wenig nationale Talente von Bedeutung. In diesem Kunstfache ist hier besonders nur der eben genannte Jean Cousin, ein sehr vielseitiger Künstler, hervorzuheben. Ein jüngstes Gericht von seiner Hand, im Pariser Museum, hat indess, obschon es zart behandelt ist, ein bedeutend manieristisches Gepräge. Vorzüglich berühmt ist J. Cousin im Fache der Glasmalerei; unter den Arbeiten solcher Art, die von ihm herrühren, werden besonders die in der Kirche St. Gervais zu Paris ausgezeichnet. Ueberhaupt fand diese Kunstgattung in Frankreich in der genannten Periode eine sehr bedeutende Theilnahme. Auch finden wir hier, neben Cousin, noch mehrere andre Künstlernamen von Bedeutung, wie Robert Pinaigrier, Bernard de Palissy, Henriet Claude, u. s. w.

Mit der Glasmalerei hängt noch ein besondres Kunsthandwerk zusammen, das in dieser Periode in Frankreich zu einer bedeutenden

Blüthe gedieh, die Emaille-Malerei, als Verzierung verschiedenartiger, aus Kupfer gearbeiteter Geschirre und Gefässe, auch in ihrer Anwendung zu selbständigen Tafeln. Der Hauptsitz dieses Industriezweiges war Limoges; seine Arbeiten bilden das Gegenstück zu den italienischen Majoliken, und auch sie gehen wiederum in eine frühere Zeit zurück. Schon im zwölften Jahrhundert soll der Kunstzweig der Emaille-Arbeit in Limoges geblüht haben. Mancherlei Treffliches und Geschmackvolles findet sich sodann am Ende des fünfzehnten und im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, gleichzeitig mit jenem Aufschwunge der französischen Miniaturmalerei und in ähnlicher Richtung. Die eigentliche Blüthe der Emaille-Arbeit fällt indess mit der Blüthe der Schule von Fontainebleau zusammen. Die Arbeiten erscheinen theils als colorirte Umrisszeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farben, theils (doch nur selten) als Nachahmungen von Majoliken, theils — und dies betrifft die grössere Mehrzahl — grau-in-grau gemalt, wobei jedoch das Nackte zuweilen eine röthliche Färbung hat. Als Vorbilder nahm man nicht selten Kupferstiche aus der Schule Raphaels, die insgemein mit grosser Zartheit (besser als bei den Majoliken) aufgefasst wurden; sehr häufig auch lieferten die Künstler der Schule von Fontainebleau das nöthige Vorbild. Als namhafte Emaille-Maler dieser Zeit sind anzuführen: Leonard Limosin (auch als Glasmaler gerühmt, doch minder bedeutend); Jean Court (Courtois, Courteys, — neben andern Gliedern seiner Familie, wie P. Court. und Suzanne Court.); Pierre Rexmon (ein Deutscher, eigentlich Rexmann, auch Raymond geschrieben; seine Arbeiten sind am meisten verbreitet); J. Poncet, ein vorzüglich ausgezeichneter Künstler; und, als zu den jüngsten gehörig, Joseph Laudin und Jean Bapt. Nouaillier. — In Deutschland ist die Berliner Kunstkammer durch einen bedeutenden Schatz solcher Emaillen ausgezeichnet; in Frankreich soll die Sammlung des Hrn. Didier-Petit zu Lyon die umfassendste sein.[1]

§. 4. Die Niederlande und Deutschland.

In der niederländischen Malerei war uns im zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern entgegen getreten, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich derjenigen Meister, bei denen sie

[1] Vgl. über diesen Kunstzweig meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandene Kunstsamml., S. 132, ff. Die im Obigen enthaltenen näheren Namenbestimmungen sind nach der Mittheilung des Hrn. Didier-Petit gegeben.

eine classische Ausbildung der Form vorfanden, zu veredeln strebten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das italienische Gepräge. Durchgehend ist dies der Fall bei ihren Nachfolgern, von der Zeit um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts ab. Hier erscheint zunächst Lamberd Sutermann, gen. Lamb. Lombard, (1506—1560), ein Meister, der sich vor allen seiner Richtung durch eine schlichte und edle Sinnesweise auszeichnet. Auf ihn folgt Franz de Vriendt, gen. Franz Floris (1520—1570), der gerühmteste und einflussreichste unter den niederländischen Malern der Zeit, durchgebildet auf eine höchst elegante Weise, dabei aber, wie die meisten seiner italienischen Zeitgenossen, ebenso nüchtern im Gefühle, wie anspruchvoll in der Darstellung. Zahlreiche Schüler schliessen sich an Franz Floris an: Anton von Montfort, Martin de Vos, mehrere Künstler der Familie Franck (von ihnen zumeist kleine figurenreiche Bilder) u. s. w., Alle jedoch so wenig anziehend wie der Meister. Dagegen ist ein andrer Schüler des F. Floris, Franz Pourbus, der ältere, und ihm ähnlich sein Sohn gleiches Namens, im Fache des Portraits, worin er unmittelbar auf die Natur hingewiesen war und worin er die Bestrebungen der älteren niederländischen Portraitmaler mit Glück aufnahm, ungleich erfreulicher. — Peter de Witte, gen. Candido, der um den Schluss des sechszehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu München thätig war, Carl van Mander, u. A., erscheinen wiederum in einer mehr manieristischen Richtung; so auch Octavius van Veen, gen. Otto Venius (1556—1634), der dabei jedoch auf eine energische Behandlung Bedacht nahm. — Durch frischeren Naturalismus zeichnen sich am Schlusse des Jahrhunderts aus: Cornelius Cornelissen, gen. C. van Haarlem, Abraham Bloemaert und Adrian Stalbemt. Auch gehört hieher Peter Breughel der ältere (der Bauernbreughel), der die Richtung des Lucas von Leyden weiter verfolgte und sich in wüsten Darstellungen des Bauernlebens wohlgefiel. Aehnlich sein Sohn Peter Breughel der jüngere (der Höllenbreughel); der letztere liebte es, nächtliche Flammenbilder zu malen, besonders gern Scenen der Unterwelt, in denen er dem tollen Wahnsinn des Hieronymus Bosch nachstrebte. Beide leiten die niederländische Genremalerei ein, wie ein Bruder des letztgenannten, Johann Breughel, die Landschaft; von diesem wird weiter unten die Rede sein.

Aehnliche, obschon minder umfassende Bestrebungen zeigen sich in der deutschen Malerei. Bartholomäus Spranger erscheint als ein wenig anziehender Manierist im Sinne der römischen

Schule; so auch, obgleich etwas gemässigter, Johann von Aachen. Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer gehen mehr der Richtung der venetianischen Schule nach, und namentlich der letztere, ein Schüler Tintoretto's, hat in solcher Art ganz tüchtige Arbeiten geliefert. —

Im Fache der Glasmalerei begegnen wir in dieser Periode sehr bedeutenden Bestrebungen in Holland. Als ein höchlichst gerühmtes Werk dieser Kunstgattung sind besonders die vierundvierzig Fenster der Johanniskirche zu Gouda anzuführen, die nach einem, seit 1552 erfolgten Neubau der Kirche bis gegen das Ende des Jahrhunderts ausgeführt wurden. Die vorzüglichsten Meister dieser Fenstergemälde sind die Brüder Walther und Theodor Crabeth; neben und unter ihnen arbeiteten dort Wilhelm Thibaut, Adrian Vrije, Theodor van Zyl, u. A. m. — Andre vorzügliche Leistungen im Fache der Glasmalerei finden sich in der Schweiz. Hier gefiel man sich darin, die Fenster der Rathhäuser, Gildehäuser, auch der Wohngebäude, mit zierlichen Wappen, die zumeist von stattlichen Bannerträgern gehalten werden, oder mit sorglich ausgeführten Bildern kleineren Maassstabes zu schmücken. Als bedeutende Meister sind hier die Gebrüder Stimmer (um 1570) und besonders Christoph Maurer (geb. 1564) hervorzuheben.

In Bezug auf die Sculptur dieser Periode dürften hier besonders verschiedene Bronzearbeiten anzuführen sein, die sich, von Deutschen und von Niederländern gearbeitet, in Deutschland vorfinden. Als ein tüchtiger Bronzegiesser in Sachsen erscheint Wolf Hilger von Freiberg, der u. a. das Grabmonument Herzog Philipps I. von Pommern (gest. 1560) in der Petrikirche zu Wolgast (zwar nur ein dekoratives Werk) fertigte. Etwas später sind die Grabmonumente der sächsischen Kurfürsten im Dome von Freiberg, als deren Verfertiger jedoch ein in Sachsen ansässiger Italiener, Gio. Maria Nosseni, genannt wird. — In Nürnberg wurde der zierliche, mit Bronzefiguren geschmückte Brunnen neben der Lorenzkirche durch Benedict Wurzelbauer, 1589, gefertigt. — Die prächtigen, mit vielen Bronzewerken versehenen Brunnen zu Augsburg rühren zumeist von Niederländern her; so der Augustus-Brunnen von Hubert Gerhard (um 1590) und der Herkules-Brunnen von Adrian de Vries (1599); während die, freilich beträchtlich manieristische Bronzegruppe über dem Portal des Zeughauses durch einen Deutschen, Johann Reichel (1607) gefertigt ist. — Einige Bronzewerke in München wurden unter Leitung

des obengenennten Malers Peter de Witte gearbeitet; so die in ihrer Art tüchtigen Sculpturen an dem Brunnen eines Hofes in der Residenz, und die an dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern, in der Frauenkirche; als den Verfertiger der letzteren nennt man Hans Kreuzer.

An Portaitmedaillen ist die in Rede stehende Periode in Deutschland noch ziemlich reich, und es zeigt sich in diesen Arbeiten zum Theil noch eine gute Nachfolge der früheren Leistungen derselben Gattung, obschon die Reinheit des Styles und die Zartheit der Durchbildung mehr und mehr verschwinden. Als namhafte Künstler dieses Faches mögen angeführt werden: Matthias Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jacob Gladehals in Berlin, u. s. w. — Auch Niederländer treten nunmehr mit Erfolg als Medaillenarbeiter auf, wie Paulus van Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc, u. A. m. —

Dann ist zu bemerken, dass auch in Deutschland zu dieser Zeit mancherlei Kunsthandwerk blühte. So erscheinen zu Nürnberg tüchtige Goldarbeiter, wie Wenzel Jamnitzer (1508—1585), Jonas Silber, u. A., welche sich zum Theil mit gediegenem Geschmack in den italienisch dekorativen Formen zu bewegen wussten. — Besonders aber finden wir Schreinerarbeiten verschiedener Art, die sich zu einer künstlerisch wohlgefälligen Dekoration entwickeln. In solchem Betracht mag als ein sehr gediegenes Meisterwerk die aus Holz geschnitzte Kanzel der Ulrichskirche zu Halle a. d. S. (1588) angeführt werden. Vornehmlich war Augsburg durch einen Betrieb dieser Art ausgezeichnet; hier trat die Schreinerkunst in Verbindung mit der Goldschmiedekunst, der Malerei, der Kupferstecherkunst (als Metallgravirung), u. s. w., und lieferte in solcher Art Dekorationsstücke, Kasten, Laden, Schränke u. dgl., die häufig einen sehr gefälligen Eindruck hervorbringen. Die brillantesten Werke gehören dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an, diese zeigen jedoch nicht mehr den reinen Styl der früheren und einfacher gehaltenen. Das berühmteste Stück, das in dieser Weise zu Augsburg gefertigt ward, ist der sog. Pommer'sche Kunstschrank (für Herzog Philipp II. von Pommern gearbeitet und 1617 vollendet) in der Berliner Kunstkammer, ein Werk, an und in welchem eine ganze Welt von Kunst und Künstelei enthalten ist.[1] — Noch muss als

[1] Vgl. meine Beschr. der Kunstkammer, S. 178—201.

eines besonderen Kunsthandwerkes, das ebenfalls in Augsburg blühte, die Eisen-Sculptur (deren Meister den Namen der Plattner führten) genannt werden. Ein ausgezeichneter Arbeiter in diesem Fache war Thomas Ruker. Von ihm wurde (1574) in solcher Art u. a. ein, mit vielen historischen Darstellungen geschmückter eiserner Lehnsessel gefertigt, welchen die Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolph II. verehrte; derselbe befindet sich gegenwärtig zu Longfordcastle in England.

§. 5. Spanien.

Endlich tritt uns eine namhafte künstlerische Thätigkeit, dem Fache der Malerei angehörig, in Spanien entgegen.[1] Wir können zwar, aus mehreren Andeutungen, die uns in den Berichten über spanische Kunst vorliegen, vermuthen, dass auch hier sich bereits früher, wohl schon in der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, eine selbständig nationale Schule entwickelt habe (man vergleicht die älteren spanischen Bilder — ob richtig, dies mag dahingestellt bleiben — besonders mit Albrecht Dürer); es fehlt uns indess hiefür gegenwärtig noch an aller näheren Kunde. Nur bei einzelnen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts sehen wir, ähnlich wie bei den Niederländern Mabuse, Bernardin van Orley und ihren Zeitgenossen, eine alterthümlich einheimische Richtung im Kampf mit der ausgebildeten italienischen Darstellungsweise, bis diese auch hier allmählig das Uebergewicht erhält.

Einer der Meister dieser Zeit, Luis de Morales, mit dem Beinamen el Divino (der Göttliche, 1509—1590), scheint am Treusten und mit Absicht an der alterthümlichen Strenge und an dem hiemit verbundenen Ausdruck einer tief innerlichen, religiösen Stimmung festgehalten zu haben. Man vergleicht seine Bilder mit denen des Francia oder Perugino. — Den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, und zwar zu einer manieristischen Nachahmung des Michelangelo bezeichnet vornehmlich Vicente Joanes von Valencia (1523—1579). So auch Pedro Campaña von Sevilla (von Geburt ein Niederländer, 1503—1580), ein Künstler, der indess in Bezug auf die grossartige Einfalt der Composition und auf die lebhafte Energie der Darstellung sehr gerühmt wird; so besonders in seiner Kreuzabnahme, in der Kathedrale von Sevilla.

Doch zeigt sich schon früher eine entschiednere Aneignung der italienischen Darstellungsweise. So bereits im Anfange des

[1] Eine Anschauung spanischer Darstellungsweise giebt vornehmlich das Werk: *Colleccion lithographica de cuadros del rey de España Don Fernando VII.*

Jahrhunderts bei Pablo de Aregio und Francisco Neapoli, die als Nachfolger des Leonardo da Vinci erscheinen, namentlich in ihrem Hauptwerk, den Tafeln des Hochaltares in der Kathedrale von Valencia (1506). Aehnlich auch bei Herman Yañez (um 1530). — Andre schliessen sich sodann der Richtung Raphaels und Michelangelo's an: Alonso Berruguete (1480—1562); Luis de Vargas (1502—1568), den man als einen vorzüglich geistreichen und talentvollen Nachfolger Raphaels rühmt, besonders in seinen zahlreichen Bildern, die sich in den Kirchen von Sevilla vorfinden; Pedro de Villegas Marmolejo, und Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des L. de Vargas, der letztere von Geburt ein Römer; Gaspar Becerra, u. A. m.

Verschiedene von den späteren Malern des sechszehnten Jahrhunderts hielten sich dagegen mehr zu den Venetianern und brachten es in der Beobachtung des venetianischen Colorits zu sehr glücklichen Erfolgen. Zu diesen gehören namentlich, als ausgezeichnete Portraitmaler: Alonzo Sanchez Coello; Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des Coello; und Juan Fernandez Navarrete, gen. el Mudo (der Stumme, 1526—1579).

Es scheint, dass die Mehrzahl der spanischen Maler dieser Periode, von einem reineren Kunstgefühl getragen, nicht in gleichem Maasse von jenem manieristischen Bestreben heimgesucht ward, dem bei weitem die Meisten ihrer Zeitgenossen erlagen, und dass sich schon gegenwärtig der hohe Beruf ankündigt, der der spanischen Kunst im folgenden Jahrhundert zu Theil werden sollte.

Zwanzigstes Kapitel.

Die bildende Kunst des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen.

Mit der Zeit um den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts entwickelte sich eine neue, kühne Lebensthätigkeit im Bereiche der Kunst, als der Ausdruck der erhöhten und bis zum gewaltigen Sturme hinausbrausenden Bewegungen, die sich gleichzeitig im Bereiche des Geistes kund gaben. Der Katholicismus hatte die Gefahr erkannt, die er sich selbst durch Vernachlässigung der geistigen Entwickelungen bereitet, er rüstete sich aufs Neue mit allen Kräften und Mitteln, die ihm zu Gebote standen; er schuf sich ein neues, begeistertes Ritterthum (den Orden der Jesuiten) und begann den Kampf, der dem Verderben des Gegners gewidmet sein sollte. Aber der Protestantismus begegnete ihm mit gleicher Kraftanstrengung; er trat auf gleiche Weise gerüstet in das äussere Leben hinaus, und beide Parteien möchten sich, als sie endlich, ermattet, vom Kampfe abliessen, den Sieg zuschreiben. Heftige und ungestüme Leidenschaften waren durch den Kampf entfesselt worden; sie sind es, die uns in den neuen Kunstleistungen als zunächst charakteristisch entgegentreten. Sie mussten wiederum eine entschiedener naturalistische Behandlung der Form bedingen; aber sie veranlassten dabei zugleich eine eigenthümliche Steigerung der geistigen Auffassung, und zwar eine solche, in welcher sich der Fanatismus der Zeit, der das Himmlische ungestüm mit weltlichen Waffen verfocht, widerspiegelt. Doch ist diese leidenschaftliche, zum Fanatismus, zur begeisterten Ecstase sich mehr oder weniger hinneigende Richtung nicht als das einzige Moment, welches die neuen künstlerischen Bestrebungen begründet, zu betrachten. Auf der Seite, die an den alten Lebensinteressen vorzugsweise festhielt, d. h. in den katholischen Landen, ging man zugleich mit Sorgfalt und mit bewusster Absicht auf diejenigen Schöpfungen zurück, in denen die alte Zeit sich am Glänzendsten offenbart hatte; man studirte

die grossen Meister der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts, man suchte es ihnen wiederum gleich zu thun, man war auch in solchem Streben nicht geradezu unglücklich, aber man vermochte sich dennoch von einem blos verständigen Studium zu freier, lichter Entfaltung des Geistes nicht zu erheben; die Bestrebungen dieser Art lassen uns mehr oder weniger kalt. Auf der andern Seite, doch vornehmlich in protestantischen Landen, gab man sich, im Gegensatz gegen solche Richtung, zugleich einer unbefangenen, freien Auffassung der Natur hin; man folgte ihren bunten und heiteren Spielen; und indem man den Sinn für die Sprache des Geistes, der in der Natur waltet, öffnete, wusste man seine Geheimnisse in beredten Bildern offenbar zu machen. Es ist aber hiebei zu bemerken, dass die Kunst, in ihrer höheren Bedeutung, über den Zwiespalten der Meinung erhaben ist, dass somit Einflüsse von beiden Seiten sehr wohl auf einander wirken konnten, und dass gerade aus solcher Wechselwirkung einzelne der schönsten und edelsten Leistungen dieser Zeit entstehen mussten.

In der Kunst von Italien treten uns zunächst jene katholischen Elemente der Zeit entgegen; ebenso, aber zu einer höheren Begeisterung entflammt, in der Kunst von Spanien, jenem Lande, welches dem Katholicismus durch Loyola's Stiftung die gewaltigste Schutzwehr gründete. In den Niederlanden sehen wir, in den südwestlichen Theilen (in Brabant) wiederum das katholische Element, in den nordöstlichen Theilen (in Holland) das protestantische zum lebendigen und kräftigen Ausdrucke kommen, in beiden nicht ohne wohlthätige Wechselwirkung aufeinander. Frankreich sendet für die frühere Zeit des Jahrhunderts nur einzelne Talente zur Theilnahme an diesem neuen Aufschwunge der Kunst; so auch Deutschland, das, von dem dreissigjährigen Kriege und seinen Folgen aufs Fürchterlichste zerrissen, für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst ohne erhebliche Bedeutung bleibt. — Was sodann das Verhältniss der Kunstgattungen für die Zeit dieses neuen Aufschwunges betrifft, so erscheint uns die Sculptur, zum Ausdruck jener ungestümeren geistigen Bewegungen weniger geeignet, im Allgemeinen von geringerer Bedeutung. Die wichtigsten Kräfte concentriren sich jetzt völlig in der Malerei; aber jene sinnige Naturanschauung, die dem germanischen Volksgeiste von Hause aus eigen war und die durch die freien Elemente der jetzigen Zeit ihre vorzüglichste Nahrung fand, veranlasste es, dass nunmehr diejenigen Gattungen, die man gewöhnlich als untergeordnet bezeichnet, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., in einen oft gleichen Rang neben die ursprünglich vorherrschende Historienmalerei treten.

Die vorzüglichste Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt in die erste Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts; nur die ebenbezeichneten Nebengattungen der Malerei erscheinen auch in der zweiten Hälfte, zum Theil selbst noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts in anziehender Frische und Anmuth. Im Uebrigen wird die Ermattung der Geister, die auf jenen gewaltigen Kampf folgen musste, auch in der Kunst bald genug fühlbar. In den Zeiten dieser geistigen Ermattung aber tritt die weltliche Despotie mächtig hervor, die in Fankreich, unter Ludwig XIV., ihren glänzendsten Triumph feiert; sie begründet wiederum, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, eine neue Thätigkeit in den höheren Fächern der Kunst, aber eine solche, die dem Geiste und seinen Formen ihre Gesetze mit despotischer Willkühr vorschreibt, und die somit natürlich, ohne eine selbständig neue Richtung zu bezeichnen, nur ein äusserlich conventionelles Wesen zur Folge hat. Auch sie dauert bis in das achtzehnte Jahrhundert hinüber; aber auch sie erlischt bald, und fast Nichts bleibt übrig als eine allgemeine Schwäche, aus der nur hier und dort sich einzelne Erscheinungen, zum Theil nur durch einen krankhaften Reiz erweckt, emporzuheben versuchen. Die Kunst, die aus den alten Lebensinteressen in ihrer letzten Umgestaltung hervorgegangen war, und diejenige, welche vornehmlich der Opposition ihr Dasein verdankt, beide werden im achtzehnten Jahrhundert zu Grabe getragen. Und um es mit schneidender Bestimmtheit auszusprechen, dass hier wiederum ein grosser Abschnitt der Zeit sei, so beginnt man — nicht im Fanatismus religiöser Begeisterung, nicht geleitet von dem Dämon des Krieges, und sogar nur selten für die Zwecke des sogenannten allgemeinen Nutzens, — in ekelhaft kindischem Irrsinn die herrlichsten Schöpfungen zu vertilgen, welche aus den grossen Tagen der Vergangenheit dastanden.

Da die künstlerischen Bildungsverhältnisse dieser Zeit, d. h. des siebenzehnten Jahrhunderts, vielfach durcheinander laufen, so ist es, um eine klare Anschauung des Einzelnen zu gewinnen, vortheilhaft, wenn wir die folgende Uebersicht zunächst nicht nach den Nationalitäten, sondern nach den Gattungen der Kunst im Allgemeinen sondern.

A. Sculptur.

§. 1. Die höhere Sculptur.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Sculptur für die in Rede stehende Periode eine minder ausgezeichnete Bedeutung hat;

die neuen Geistesrichtungen der Zeit konnten auf sie, im Allgemeinen wenigstens, keinen sonderlich günstigen Einfluss ausüben.

Doch giebt es einzelne erfreuliche Ausnahmen von der allgemeinen Regel. So treten uns in Italien bereits im Beginn dieser Periode, d. h. um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, einige wenige Erscheinungen entgegen, die allerdings anziehend wirken und die eine, obgleich nicht von weiter umfassenden Erfolgen begleitete Rückkehr von jenen manieristischen Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit zu bezeichnen scheinen. Zu diesen gehört namentlich ein Jugendwerk des lombardischen Bildhauers Stefano Maderno (1571—1636), die Statue der h. Cäcilia, in der Kirche S. Cecilia in Rom; die Heilige ist liegend, wie eine Verstorbene, dargestellt und durch eben so reine, wie hohe Naivetät und züchtige Anmuth ausgezeichnet. Sodann die Arbeiten des Toskaners Pietro Bernini (1562—1629), die sich in einigen Kirchen von Neapel vorfinden und die, dem ebengenannten Werke zwar nicht vergleichbar, doch durch ernste Einfalt anziehen.

Der Sohn dieses Pietro, Lorenzo Bernini (1598—1680), ward der berühmteste Meister seiner Zeit im Fache der Sculptur, wie wir seiner schon früher als eines namhaften Architekten gedacht haben. Ein rüstiges, leicht und viel bewegliches Talent befähigte ihn zu so ausgezeichneter Bedeutung, mehr aber noch der Umstand, dass er mit diesem Talent sich der Strebungen der Zeit zu bemächtigen und sie in Marmor auszudrücken wusste. Es ist etwas Rauschendes, ecstatisch Bewegtes in seinen Gestalten, und zugleich, im Einzelnen der Behandlung, eine Naturwahrheit, durch welche diese Glut des Gefühles dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt wird. Aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguss des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affektirtes Gepräge; zugleich treibt ihn sein Streben nach Naturwahrheit zu einer malerischen Behandlungsweise, in welcher sich die Gesetze des plastischen Styles völlig auflösen. Dies zeigt sich, um nur ein paar der zahlreichen Schöpfungen, mit denen er vornehmlich Rom geschmückt hat, anzuführen, ebenso an seinen mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferde) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, wie an den zarteren der h. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahle niedersinkt, in S. Maria della Vittoria, und der h. Bibiana in der dieser Heiligen gewidmeten Kirche. In andern Werken, wie z. B. in der brillanten Kathedra des h. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Bestreben sogar bis zum barbarischen Ungeschmack.

Lorenzo Bernini übte einen höchst bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus. Unter jenen ist vornehmlich Alessandro Algardi (1598—1654) hervorzuheben, der in der Behandlung der Form zwar mehr an dem Vorbilde der Antike festzuhalten suchte, der aber nicht minder in Affektation und unpasslich malerische Compositionsweise gerieth; so namentlich in seinem berühmtesten Werke, dem grossen Relief des Attila in der Peterskirche zu Rom. Neben ihm sind Francesco Mocchi (ursprünglich ein Schüler des Giovanni da Bologna, gest. 1646) und Andrea Bolgi (gest. 1656) anzuführen. Unter den Nachfolgern Bernini's mögen, neben unzähligen anderen, Ercole Ferrata und Antonio Raggi genannt werden. — Der Einfluss des Bernini erstreckt sich auch noch auf die italienische Sculptur des achtzehnten Jahrhunderts; doch kehrt man in dieser Zeit allmählig von jener mehr bewegten Darstellungsweise zu einer solchen zurück, in welcher mehr nüchterne Ruhe vorherrscht. Einige merkwürdige, obschon zumeist nur durch sonderbare Künstelei ausgezeichnete Arbeiten finden sich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu Neapel; es sind einige Statuen in der Kirche S. Severo, von den Bildhauern Corradini, Queirolo und Sammartino gefertigt. Von letzterem sieht man dort einen, mit dem Grabtuche bedeckten todten Christus, eine Arbeit, die jedoch zugleich ein, für diese Zeit seltnes ernstes Gefühl verräth. —

Einige niederländische Bildhauer des siebenzehnten Jahrhunderts erscheinen in reinerer Würde, in edlerer Naivetät, auch glücklicher in der Behandlung des plastischen Styles, als die vorgenannten Italiener. So zunächst Franz du Quesnoy, gen. il Fiammingo, (1594—1644) von Brüssel, der Nebenbuhler des Bernini. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Rom an; hier sind namentlich die Statue des h. Andreas in der Peterskirche, und die der h. Susanna in S. M. di Loretto als sehr beachtenswerthe Werke namhaft zu machen. Ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers besteht in der Darstellung von Kinder-Genien, in denen er eine derbe, frische Natur glücklich auszudrücken wusste; dergleichen finden sich an den Dekorationen verschiedener, von ihm ausgeführter Grabmonumente. — Bedeutender noch erscheint der Schüler des ebengenannten, Arthur Quellinus. Von ihm und unter seiner Leitung wurden die zahlreichen Sculpturen gearbeitet, welche das von Jacob van Campen erbaute Rathhaus von Amsterdam schmücken und welche, ungleich mehr als die Architektur selbst, diesem Gebäude eine eigenthümlich grossartige Wirkung sichern. Eine volle, energische Behandlung der körperlichen Form, im Geschmacke der

niederländischen Nationalität, ein in günstigen Grenzen gehaltenes malerisches Bestreben, Beides mit sehr glücklichem Sinne nach den Anforderungen des plastischen Styles modificirt, geben diesen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grossen Reliefs, welche die Hauptgiebel des Gebäudes ausfüllen und deren Inhalt den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlicht. A. Quellinus arbeitete u. a. auch für den brandenburgischen Hof; in Berlin schreibt man ihm, nicht ganz ohne Grund, das tüchtig gearbeitete Grabmonument des Grafen E. G. von Sparr (gest. 1666) in der Marienkirche zu. — Es scheint, dass dieser Meister nicht ohne erhebliche Einflüsse auf seine nähere Umgebung und auch auf das Kunststreben andrer Gegenden (namentlich Norddeutschlands) geblieben ist, denen näher nachzuforschen vielleicht nicht überflüssig sein dürfte. Doch ist, in Bezug auf die niederländische Sculptur, zu bemerken, dass sich in der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts gleichwohl auch Einflüsse des Bernini'schen Styles erkennen lassen, wie z. B. in den Arbeiten des Bartholomäus Eggers. —

Anders erscheint die Richtung der Sculptur, welche in Frankreich durch die künstlerischen Unternehmungen Ludwigs XIV., in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts hervorgerufen ward. Es zeigt sich hier eine Nachwirkung jener älteren französischen Kunstrichtung (der der Schule von Fontainebleau), verbunden mit einem, dem Bernini verwandten, auch wohl durch seinen Einfluss veranlassten Bestreben, Beides aber auf eigenthümliche Weise und bei zum Theil grosser Meisterschaft in der Technik, entschieden auf eine theatralische, bewusst repräsentirende Darstellungsweise hingewandt. Nicht ohne anerkennungswerthe Energie zeigt sich diese Richtung zunächst in der berühmten Marmorgruppe des Pierre Pujet (1622—1694), dem Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird (im Pariser Museum); mehr manieristisch in den Sculpturen des François Anguier (1612—1686); am Umfassendsten jedoch bei denjenigen Meistern, welche die grösste Mehrzahl der Werke jener Zeit auszuführen hatten: bei François Girardon (1630—1715) und bei Antoine Coysevox (1640—1720). Mehr in der niederländischen Richtung hält sich dagegen, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1640—1694). — Im achtzehnten Jahrhundert geht dies Streben in eine elegante, zumeist sehr inhaltlose Zierlichkeit über. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Zeit gehören: Edmus Bouchardon (1698—1762) und Jean Baptiste Pigalle (1714- 1785).

Deutschland erfreut sich, um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, eines ausgezeichneten Meisters im Fache der Bildhauerei, der, obschon von den Schranken seiner Zeit befangen, dennoch eine hohe und grossartige Genialität zu entwickeln vermochte. Dies ist Andreas Schlüter (geb. um 1662, gest. 1714). Die Elemente seiner künstlerischen Bildung deuten theils auf die niederländische Richtung, wie dieselbe bei Arthur Quellinus erscheint, theils auf Einflüsse des Bernini, theils hat er auch manches Verwandte mit den vorgenannten französischen Meistern; eigenthümlich aber ist ihm ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniss und räumliche Wirkung. Seine Hauptthätigkeit gehört Berlin an; die Schlösser von Berlin und Potsdam sind reich an bildnerischer Dekoration, die von ihm und unter seiner Leitung gefertigt wurde; als seine Hauptwerke im Fache der Sculptur sind anzuführen; die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses von Berlin, und die Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der dortigen Langenbrücke. — Von Nachfolgern dieses Meisters ist nichts zu melden.

§. 2. Die kleinere Sculptur.

Mancherlei anziehende und tüchtige Arbeiten begegnen uns, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, namentlich des siebenzehnten Jahrhunderts, im Fache der kleineren Sculptur und in der Anwendung derselben für dekorative Zwecke; [1] hier zeigt sich jenes eigentlich dekorative Element, welches sich in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts vorzüglich geltend gemacht hatte, mit Sinn aufgenommen und, den naturalistischen Bestrebungen der gegenwärtigen Zeit gemäss, nicht ohne Glück weiter ausgebildet.

Die vorherrschende Liebhaberei wendet sich in solchen Arbeiten dem Elfenbein zu, einem Materiale, das seit den Zeiten des Mittelalters nur wenig in Anwendung gekommen war. Eine Hauptgattung der Elfenbeinarbeiten dieser Zeit, die sehr zahlreiche künstlerische Kräfte in Anspruch nehmen musste, besteht in den Crucifixen; bei einer würdigen und bedeutsamen Gesammtfassung bestrebt man sich, in ihnen zugleich die volle anatomische Meisterschaft und den Krampf des auf entsetzliche Weise Gefesselten zum Ausdrucke zu bringen. Die häufige Ausführung dieser Bilder darf als ein sehr charakteristisches Merkmal der allgemeinen Zeitrichtung gelten. Doch kommen auch zahlreiche figürliche Darstellungen andrer Art

[1] Ausführlicheres in meiner Beschr. der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 502—269.

vor, obschon man bei ihnen nicht selten wiederum eine anatomisirende Behandlungsweise bemerkt, welche auf die Hauptbeschäftigung der Verfertiger (auf die Crucifix-Arbeit) zurückdeutet. Dann wurden grosse Prachtgefässe, namentlich Krüge und Pokale, aus Elfenbein gefertigt und im Aeusseren aufs Reichste mit Reliefsculpturen geschmückt; in den letzteren findet man zuweilen eine Reinheit und Anmuth des Styles, die in der That höchlichst überraschen. Als namhafte Künstler dieses Faches werden angeführt: Franz du Quesnoy, der schon genannte Bildhauer, und noch ein älterer Niederländer, der ebenfalls in Rom arbeitete, Copè Fiammingo (gest. 1610); Leo Pronner (gest. 1630); Leonhard Kern (gest. 1663); Gerhard van Opstal (gest. 1668); Franz van Bossiut (gest. 1692); Balthasar Permoser (gest. 1732), u. A. m.

In der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts und im achtzehnten wandte man sich, für solche Arbeiten, häufig auch andern Stoffen zu, namentlich dem Bernstein, doch ist das darin Gefertigte meist ohne künstlerischen Werth. In musivischen, aus farbigen Hölzern gebildeten Reliefs hat Johann Georg Fischer von Eger (1661) einige Bedeutung. In Eisensculpturen, doch mehr in deren künstlerischer Behandlung als in eigentlich künstlerischer Ausbildung, zeichnete sich Gottfried Leygebe (1630—1683), zumeist in Berlin thätig, aus. U. s. w.

Das Fach der Medaillenarbeit zählt für die in Rede stehende Periode zahlreiche Namen und einzelne Leistungen, die allerdings nicht ohne Bedeutung sind. Es mag genügen hier, als einige der vorzüglichsten Künstler dieses Faches anzuführen: in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts den Deutschen Hans Pezold (gest. 1633) und die Franzosen George und Guillaume Dupré; in der zweiten Hälfte den Niederländer Peter van Abeele, der, sowie andre dortige Medailleure, den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen lässt; den Schweden Raimund Faltz (gest. 1703), und den Italiener Giovanni Hamerani (gest. 1705); für die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Söhne des ebengenannten, Ermenegildo und Ottone Hamerani (gest. 1744 u. 1768), u. A. m.

Im achtzehnten Jahrhundert erscheinen endlich einige ausgezeichnete Steinschneider, namentlich die beiden Deutschen: Lorenz Natter (gest. 1763), der bei sehr sauberer Arbeit doch dem damaligen französischen Kunstgeschmack folgt; und Joseph Pichler (gest. 1790), der sich der antiken Gemmenarbeit in einer Weise anzunähern wusste, dass seine Steine nicht selten als wirklich antike galten. Er gehört somit eigentlich schon zu denjenigen

Meistern, mit denen der Beginn eines neuen Lebens der Kunst, dessen wir uns gegenwärtig erfreuen, anhebt.

B. Historienmalerei.

§. 1. Die italienische Historienmalerei.

In der italienischen Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts unterscheidet man insgemein zwei Richtungen, deren innere Bedingung in dem, oben näher angedeuteten allgemeinen Streben der Zeit enthalten war. Die eine dieser Richtungen geht auf die Werke der grossen Meister, welche im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts geblüht hatten, zurück, sucht sich an dem Vorbilde derselben aus der manieristischen Verderbniss wiederum aufzurichten und bestrebt sich, im Gegensatz gegen das Treiben der Manieristen, die verschiedenartigen Vorzüge derselben mit deutlichem Bewusstsein aufzufassen und zu einem um so vollendeteren Ganzen zu vereinen. Es ist diejenige Richtung, welche die Würde der alten Zeit wieder herzustellen bemüht war; aber sie kommt, wo sie in ihrer Einseitigkeit auftritt, nicht über die Absicht und über die Nachahmung der Vorbilder hinaus, und die letztere musste um so ungünstiger wirken, als die Eigenthümlichkeit eines jeden von diesen Vorbildern, sofern sie aus einer vollen Innerlichkeit hervorgegangen war, mit den andern nothwendig in mehr oder weniger bestimmtem Widerspruche stand. Man benennt die Meister dieser Richtung gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker. Die der zweiten bezeichnet man als Naturalisten, indem sie, unbekümmert um das, was früher gethan war, sich einer derben und rücksichtslosen Auffassung der gemeinen Natur hingaben; sie sind diejenigen, in welchen jenes leidenschaftliche Wesen der Zeit nackt und unmittelbar in die Erscheinung tritt. Doch stehen diese beiden Richtungen keineswegs schroff und unvermittelt nebeneinander; vielmehr machen sich in den eklektischen Schulen der Zeit häufig naturalistische Bestrebungen bemerklich, welche die individuellen Anlagen der einzelnen Künstler auf eine wohlthätige Weise stärken und zu einer frischeren Entwickelung fördern; und ebenso wird der Ungestüm der Naturalisten durch die Annahme einer feineren eklektischen Bildung zuweilen erfreulich gemildert.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass jener Eklekticismus in seiner besonnenen Ruhe, mit seinem ernsten und gründlichen Studium der grossen Meister, vorzugsweise dazu diente, der Kunst, die unter den Händen der Manieristen des sechszehnten Jahrhunderts arg verwildert war, wiederum einen festen und sicheren Boden zu

bereiten. Auch treten uns zunächst verschiedene, dieser Richtung ausschliesslich angehörige Schulen entgegen, zum Theil schon in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunders. Vornehmlich sind in diesem Betracht einige oberitalienische Schulen anzuführen. Als die frühste erscheint die Schule der Campi zu Cremona. Der Gründer dieser Schule ist Giulio Campi (1500—1572); ihm verdanken sein jüngerer Bruder Antonio und ein andrer Künstler aus derselben Familie, Bernardino Campi, der vorzüglichste Meister der Schule, ihre Bildung. Als Schülerin des Bernardino zeichnete sich Sofonisba Anguisciola aus. — Eine zweite Schule ist die der Procaccini zu Mailand, gegründet durch Ercole Procaccini (1520 bis nach 1591), dessen beide Söhne Camillo und Giulio Cesare, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts blühend, als tüchtige Meister erscheinen; neben andern Vorbildern zeigt sich bei ihnen besonders eine Aufnahme der Bestrebungen des Correggio. Andre namhafte Zöglinge dieser Schule waren: Giovanni Batista Crespi, gen. il Cerano (1557—1653), ein Künstler, bei dem zunächst eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervortritt; und Enea Salmeggia, gen. il Talpino, (gest. 1626), bei dem sich wiederum mehr Nachklänge des Correggio, auch des Leonardo da Vinci, zeigen.

Bedeutender als beide war die Schule der Caracci zu Bologna. In ihr gelangte der Eklekticismus zu seiner vollkommenen Ausbildung; er ward förmlich in systematische Regeln gefasst, indem man genau bestimmte, welche Eigenthümlichkeiten man von den einzelnen grossen Meistern der Vorzeit zu entlehnen habe; ein wohlthätiges Gegengewicht aber fügte man solchem Streben durch ein sorgfältiges Naturstudium, das zunächst zwar keineswegs zum eigentlichen Naturalismus führen sollte, hinzu. Der Gründer dieser Schule war Lodovico Caracci (1555—1619), der indess bedeutender als Lehrer, denn als ausübender Künstler gewesen zu sein scheint; eine nicht sonderlich energische Richtung führte auch ihn vorzugsweise zur Nachahmung des Correggio. Als ein Hauptwerk, das durch ihn und unter seiner Leitung ausgeführt ward, sind die Fresken in S. Michele in Bosco zu Bologna zu nennen. — Ihm schlossen sich vorerst zwei Künstler seiner Familie an, seine beiden Neffen Agostino Caracci (1558—1601) und Annibale Caracci (1560—1609). Auch Agostino ist als Maler nicht von namhafter Bedeutung; als sein bedeutendstes Bild gilt die Communion des h. Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna. Bei weitem das vorzüglichste und werkthätigste Talent der Familie ist Annibale; mit frischem Sinn und betriebsamem Geiste weiss er die

Vorzüge der verschiedenen grossen Meister, des Correggio, Tizian, Paolo Veronese, Raphael u. s. w. sich anzueignen und dieselben bald (was sich freilich befremdlich genug ausnimmt) in Einem Bilde nebeneinander zu entwickeln, bald naiver nur dem einen oder dem andern zu folgen. Dabei wird er durch eine lebendige und sichere Auffassung der Natur getragen; aber auch ihm gelingt es nur sehr selten, von dem Studium der älteren Meister und von dem Studium der Natur zu der freien Entfaltung des eignen, selbständigen Geistes zu gelangen. Bilder von ihm sind sehr häufig; als eins seiner wichtigsten Werke sind seine, der antiken Mythe entnommenen Fresken im Palast Farnese zu Rom zu nennen.

Aus der Schule der Caracci ging eine namhafte Reihe von ausgezeichneten Malern hervor, von denen die bedeutenderen sich zum Theil zu einer höheren Freiheit, als bei jenen ersichtlich wird, zu entwickeln vermochten. Vornehmlich sind unter ihnen die folgenden hervorzuheben: Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1581—1641), ein Künstler von allerdings sehr beschränkter Phantasie, daher in dem Ganzen seiner Composition zumeist voll nüchterner Berechnung, zugleich aber mit einem naiven Schönheitsinn begabt, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, an die glückliche Epoche Raphaels gemahnt. Zu seinen vorzüglichsten und edelsten Werken gehören die Fresken aus der Geschichte der Maria in einer Kapelle des Domes von Fano. — Guido Reni (1575—1642), auch dies ein Künstler, der durch eine Richtung auf edle Darstellung der Schönheit, zugleich aber auch durch eine belebtere Phantasie anziehend ist. In seinen früheren Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, in einer besonderen Grossartigkeit und Würde erscheint, so z. B. in dem Bilde des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in der Pinakothek von Bologna. Dann mildert sich dies Bestreben, und einige seiner Bilder, die seiner mittleren Epoche angehören, entfalten einen ungemein schönen und hohen Adel, wie namentlich das Deckenbild des Phöbus mit den Horen in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom. Bald aber geht er zu einem abstracteren, minder lebenvollen Schönheitsideal über, und seine Eigenthümlichkeit verliert sich zuletzt in eine leere, abgeschwächte Manier. An Guido Reni schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an; zu den besseren unter diesen gehören: Simone Cantarini, Gio. Andrea Sirani und dessen Tochter Elisabetta; die meisten, wie Semenza, Gessi, Domen. Canuti, Guido Cagnacci u. A., folgen seiner späteren, minder

erfreulichen Manier. — Ein dritter bedeutender Anhänger der Caracci ist Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino (1590—1666). Bei ihm zeigt sich ein lebhafter Sinn für warme, kräftige Färbung; sein Entwickelungsgang ist im Uebrigen dem des Guido Reni ähnlich. In seiner früheren Zeit erscheint er in einer tüchtigen naturalistischen Richtung (mehrere Bilder der Art in der Pinakothek von Bologna); später geht er mehr auf das Zarte und Anmuthige über, bis er sich am Schlusse einer schwächlichen Sentimentalität hingibt. Unter seinen Schülern ist Benedetto Gennari, neben andern Künstlern derselben Familie, hervorzuheben. — Dann ist Francesco Albani (1578—1660) zu nennen, der mit einem eigenthümlichen Sinn für Anmuth und Grazie begabt, sich besonders in idyllischen, halb der Landschaft angehörigen Darstellungen wohlgefiel, hierin mit der italienischen Schäferpoesie seiner Zeit wetteifernd; gleich der letzteren erheben sich aber auch seine Bilder selten über den Kreis einer nur conventionellen Empfindungsweise. In kirchlichen Bildern schliesst er sich unmittelbar den Caracci an. Unter Albanis Schülern zeichneten sich aus: Gio. Batista Mola, Carlo Cignani und besonders Andrea Sacchi. Ein Schüler des letzteren, Carlo Maratta, erscheint als ein unbedeutender Nachahmer des Guido Reni. — Als tüchtige Talente, doch von einer mehr handwerklichen Richtung, sind unter den Schülern der Caracci ausserdem noch namhaft zu machen: Giovanni Lanfranco (1581—1647), Alessandro Tiarini, Giacomo Cavedone, Lionello Spada (dieser wiederum mehr Naturalist), u. A. m.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich ferner: Bartolommeo Schedone (gest. 1615), in früheren Bildern, nicht mit grossem Glück, dem Correggio nachstrebend, später ein kräftiger, derb lebenvoller Naturalist; — und Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato (1605—1685), ein Künstler, der, obgleich ohne sonderliche Energie des Gefühles, doch mit liebenswürdigem Sinne auf die Bestrebungen, die um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts sichtbar wurden, namentlich gern auf die Bilder aus Raphaels Jugendzeit, zurückging. —

Eine besondere Richtung der Malerei begründete Federigo Baroccio von Urbino (1528—1612). Zwar nicht frei von den manieristischen Elementen der Zeit, der seine Bildung noch angehört, bestrebte er sich doch, eine grössere Tiefe der Empfindung, sowohl in zarteren, als in affektvoll bewegten Darstellungen zum Ausdrucke zu bringen, indem er sich zugleich jenem weichen und warmen Schmelz der Farbe, vornehmlich wie derselbe in den

späteren Werken des Andrea del Sarto vorgebildet war, zuwandte. Sein Hauptbild ist eine Kreuzabnahme im Dome von Perugia. — Seine Richtung fand eine sehr umfassende Nachfolge in Florenz, nachdem man hier der flachen Nachahmung des Michelangelo müde geworden war. Zunächst schloss sich ihm Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1613) nebst vielen Schülern an; sodann, mit vorzüglichem Glück, Cristofano Allori (1577—1621), der in seinem Bilde der Judith (in der Gall. Pitti) eins der bedeutsamsten und geistvollsten Werke des siebenzehnten Jahrhunderts lieferte. — Abweichend und mehr dem Domenichino verwandt, erscheint der Florentiner Matteo Rosselli (1578—1650), dessen Triumph des David (Gall. Pitti) ebenfalls zu den interessantesten Leistungen der Zeit gehört. Unter den zahlreichen Schülern dieses Künstlers folgten jedoch viele wiederum jener weicheren Richtung, namentlich Carlo Dolci (1616—1686), der dieselbe bis zur grössten Zartheit, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität zu steigern wusste.

In der einseitig naturalistischen Richtung trat zuerst Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) dem Streben der Eklektiker entgegen. In seinen Bildern waltet durchaus jener Ungestüm der Leidenschaft, die sich unter den geistigen Kämpfen der Zeit entfesselt hatte. Solcher Stimmung des Gemüthes konnte nur die gemeine Natur zum Ausdrucke dienen; Caravaggio fasst dieselbe wie in einem glänzenden Spiegelbilde auf; mit einer kräftigen Färbung, mit scharfen, grellen Lichtern und dunkeln Schatten giebt er seinen Gebilden eine ergreifende, niederschmetternde Existenz; damit aber weiss er eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen, ein fast tragisches Pathos zu verbinden, dass sie dennoch, bei aller Unmittelbarkeit der Auffassung, über den Gebilden des Lebens erhoben scheinen. Von der idealeren Sinnesweise seiner eklektischen Zeitgenossen ist Nichts in seinen Bildern, zugleich aber auch, da er stets nur dem individuellen Gefühle folgt, nichts von deren nüchterner Absichtlichkeit. Werke seiner Hand sieht man in vielen Gallerien. Unter seinen Nachfolgern sind zunächst die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet, der Venetianer Carlo Saraceno und der Mantuaner Bart. Manfredi zu nennen.

Ein bedeutender Einfluss des Caravaggio zeigt sich bei den Künstlern von Neapel. Hier erscheint zunächst der Spanier Giuseppe (Josef) Ribera, gen. lo Spagnoletto (1593—1656).

Die ursprüngliche Bildung dieses Künstlers gehört seiner Heimath an, von wo er, wie es scheint, den Sinn für Helldunkel und Farbe, der ihn auszeichnet, bereits nach Italien mitbrachte. Hier förderte ihn das Studium des Correggio und der Venetianer auf eine höchst erfreuliche Weise, und einzelne seiner früheren Werke, wie namentlich eine Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino bei Neapel, gehören zu den edelsten und reinsten Erzeugnissen der Zeit. Bald aber verliess er dies reinere Streben und gab sich in völliger Rücksichtslosigkeit der naturalistischen Richtung hin. Die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Gemälde gehört solcher Richtung an; die Kraft seiner Technik, besonders der dämmernde, an's Unheimliche streifende Schimmer seines Helldunkels, giebt den bedeutenderen derselben (denn viele sind auch nur mehr handwerksmässig gearbeitet) eine sehr ergreifende Wirkung. Man findet dergleichen fast in allen Gallerieen. — Aus der Schule des Spagnoletto ging u. a. Salvator Rosa (1615—1673) hervor; er hat einzelne historische Bilder von verwandter Art (z. B. seine Verschwörung des Catilina in der Gall. Pitti zu Florenz) geliefert, bedeutender jedoch ist er in den Fächern der Landschaft und des Genre; hievon wird weiter unten die Rede sein. — Einige unter den neapolitanischen Zeitgenossen des Spagnoletto lassen dagegen zugleich eine Aufnahme der Bestrebungen der Caracci erkennen; so Bellisario Correnzio, Giambatista Caracciolo und vornehmlich Massimo Stanzioni (1585—1656); der letztere als ein Künstler, der sich zum Theil, durch einen hohen einfachen Schönheitssinn, zu den edelsten Meistern jener Periode erhebt. Seine Hauptwerke sind in S. Martino bei Neapel. Mass. Stanzioni hatte eine zahlreiche Schule; die meisten seiner Schüler, unter denen hier Domen. Finoglia und Gius. Marullo genannt werden mögen, folgten jedoch ebenso, wie andre neapolitanische Maler der Zeit, wiederum entschieden der naturalistischen Richtung. — Noch gehören hieher, als ein Paar namhafte Künstler, Maria Preti, gen. il Cavalier Calabrese, und der Genueser Bernardo Strozzi, gen. il Prete Genovese.

Von der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts ab beginnt der Aufschwung, den die vorgenannten Bestrebungen in der italienischen Kunst veranlasst hatten, wiederum nachzulassen. Dies macht sich schon bei vielen derjenigen Künstler, die als Nachfolger der vorzüglichsten Meister genannt sind, bemerklich. Von namhaft bedeutendem Einfluss auf ein mehr handwerksmässiges Streben war

Pietro Berettini, gen. Cartona (1596—1669), der in grossräumigen Wandmalereien mehr nur auf eine dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung, nicht aber auf eine gründliche und lebenvolle Durchbildung des Einzelnen ausging. Seine Thätigkeit gehört besonders Florenz und Rom an. Noch mehr zeigt sich dieselbe Richtung bei seinen Nachfolgern, wie Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. A. m.; auch bei mehreren Neapolitanern, unter denen Luca Giordano (1632—1705), mit dem, für solche Weise der Thätigkeit sehr charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach rasch!) der bedeutendste ist. —

Bei den Venetianern erscheint noch in dieser Periode das ihrer Schule eigenthümliche Element vorherrschend, ohne jedoch neue Erscheinungen von höherer Bedeutung hervorzubringen. Einer der wichtigsten Künstler ist hier der Paduaner Alessandro Varotari, gen. il Padovanino (1590—1650), der den früheren grossen Meistern der Schule, zum Theil nicht ohne Glück, nachzustreben sucht. Weniger bedeutend sind Pietro Liberi und Alessandro Turchi, gen. l'Orbetto. — Gio. Batista Tiepolo (1692—1769) zeichnet sich durch die abenteuerlich phantastische Verflachung einer, an Paolo Veronese erinnernden Darstellungsweise aus.

Im achtzehnten Jahrhundert bestrebt sich Pompeo Battoni (1708—1787), gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen, indem er sich aufs Neue den Hülfsmitteln der Eklektiker zuwendet. Seiner Eigenthümlichkeit nach ist er zumeist dem Baroccio vergleichbar. Doch blieb sein Streben ohne einen nachhaltigen Erfolg.

§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei.

In den Niederlanden tritt uns, ebenso wie in Italien, mit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts ein belebter und glänzender Aufschwung der Kunst entgegen. Die politischen und religiösen Kämpfe, welche hier in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts stattgefunden, hatten auf der einen Seite eine erneute, zum lebendigen Bewusstsein durchgedrungene Rückkehr zu der alten Ordnung der Dinge, auf der andern Seite die Begründung eines völlig neuen und unabhängigen Daseins zur Folge gehabt. Diesen beiden Verhältnissen gemäss bildet sich die niederländische Kunst in zwei besonderen und unterschiedenen Richtungen aus, die sich hier bestimmter wie in Italien, da sie auf der verschiedenartigen Entwickelung der nationalen Eigenthümlichkeit beruhen und da sie zugleich eine jede in einem einzelnen Meister ihren Culminationspunkt finden, als Schulen bezeichnen lassen. Die eine ist

die Schule von Brabant, demjenigen Theile der Niederlande, wo Katholicismus und monarchische Herrschaft aufs Neue festgestellt waren; die andre ist die Schule von Holland, wo man die Freiheit des protestantischen Glaubens und der Volksverfassung errungen hatte. Jene schliesst sich unmittelbar, den eklektischen Richtungen der Italiener vergleichbar, an die Vorbilder der grossen Meister an, diese befolgt einen freien und unabhängigen Naturalismus. Dabei ist jedoch ein sehr bedeutender Unterschied von den Richtungen der gleichzeitigen italienischen Malerei wahrzunehmen, indem volksthümliches Element und volksthümliche Gesinnung hier auf beiden Seiten als charakteristisch entscheidende Factoren in den Vorgrund treten.

Dies letztere Verhältniss ist namentlich bei der Schule von Brabant um so bestimmter ins Auge zu fassen, als sie in andrer Beziehung, wie eben bemerkt, den eklektischen Richtungen der Italiener parallel steht. Der Gründer und das eigentliche Haupt dieser Schule ist Peter Paul Rubens (1577—1640). Rubens, ursprünglich ein Schüler des Octavius van Veen, hatte sich sodann in Italien, vornehmlich nach den Werken der Venetianer, gebildet. Paolo Veronese ist hier als sein vorzüglichstes Vorbild zu nennen. In dem Glanz und der Pracht der Farbe hat er Vieles mit diesem Meister gemein, doch ist sein Colorit und mit diesem die ganze Körperlichkeit seiner Gestalten, mehr massenhaft, aus einem derberen Stoffe gebildet, als bei Paolo Veronese. Diese Verschiedenheit aber war ein nothwendiges Ergebniss seiner gesammten Auffassungsweise. Glanz und Pracht des Daseins zu entwickeln, lag allerdings auch in seiner künstlerischen Absicht; aber er verband damit zugleich die Darstellung mächtiger Thatkraft, eines grossartig bewegten körperlichen Handelns; das volle Gefühl der Existenz tritt bei ihm nicht in der behaglichen Ruhe des Genusses, sondern rege und fast leidenschaftlich nach aussen gewandt, hervor; und wo er sich des Genusses zu erfreuen scheint, da erkennt man doch in seinen Gestalten die vollste Befähigung zur That. Es liegt in alledem zugleich ein sehr entschiedenes naturalistisches Element; aber er weiss sich, bei aller Derbheit in den äusseren Motiven seiner Darstellung, auf einer freudigen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten. Sein Drang und Streben zur That führt ihn sodann überall zu einer energisch dramatischen Durchbildung seiner Compositionen, sowohl der einfachen Altarblätter, in denen die Heiligen insgemein sich dem Throne der Himmelskönigin lebhaft bewegt entgegendrängen, als der verschiedenartigen historischen Darstellungen, welche theils der heiligen Geschichte und der Mythe

des Alterthums, theils der Geschichte der Gegenwart angehören. Unter den gewaltigsten Werken dieser Art sind verschiedene Kampfbilder anzuführen, namentlich Darstellungen von Kämpfen zwischen Menschen und Thieren. Seine zahlreichen Portraitbilder athmen nicht minder die volle Kraft der Existenz. Seine schönsten Werke sind diejenigen, die bald nach seinem Aufenthalt in Italien gefertigt sind; in diesen wirkt ein edles Maasshalten der Kräfte nicht minder erfreulich, wie die liebevoll durchgebildete Ausführung. Später geht er freilich oft über die nothwendigen künstlerischen Schranken hinaus, auch gestattet er in den Werken seiner späteren Zeit den Schülern, die sich um ihn versammelt hatten, häufig eine zu umfassende Theilnahme an der eignen Arbeit. Seine Werke sind in den Gemäldesammlungen (wie in der Pinakothek von München, in der k. k. Gallerie zu Wien, u. s. w.) nicht selten; ein grosser Theil seiner vorzüglichsten Arbeiten findet sich in seiner Heimath, zu Antwerpen: besonders in der Akademie, in der Kathedrale, der Jacobs- und der Augustinerkirche.

Rubens zählt eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, die sich mit grösserem oder geringerem Glück in den Formen seiner Darstellungsweise zu bewegen suchten. Eins der bedeutenderen Talente unter diesen ist Jacob Jordaens, der in besseren Darstellungen dem Meister nahe steht, insgemein jedoch des höheren begeisterungsvollen Glanzes, der jenen auszeichnet, entbehrt. Caspar de Crayer, Nikolaus de Liemaekern, Gerhard Seghers nehmen Rubens' Richtung auf und suchen dieselbe, obschon mit verhältnissmässig geringerem Talent, mehr stylgemäss (zum Theil im italienischen Sinne) zu fassen. Unter den eigentlichen Schülern sind sodann noch, als ihm nachstrebend, Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden, u. A. m. hervorzuheben, doch verbinden auch von ihnen die letztgenannten mit seiner Richtung das Streben nach feinerer Formenbildung.

Bei weitem der vorzüglichste und eigenthümlichste unter Rubens' Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). Auch er strebt in früheren Werken der kräftigen Fülle des Meisters nach und sucht ihn zum Theil sogar in solcher Darstellungsweise noch zu überbieten (das grossartigste Werk seiner früheren Zeit, eine Dornenkrönung Christi, im Berliner Museum). Nachmals jedoch, durch einen Aufenthalt in Italien und durch Studien nach den italienischen Meistern, namentlich nach Tizian, zunächst weiter gefördert, verändert sich seine künstlerische Richtung; er bemüht sich, weniger ein äusseres Handeln, als mehr die feineren, inneren

Zustände der Empfindung zum Ausdrucke zu bringen. Es wird in solchen Werken seiner Hand ein sentimentales Element ersichtlich, das nicht minder, wie die thatkräftige Begeisterung des Rubens, der allgemeinen Zeitrichtung entspricht, nur dass dieselbe hier eben mehr auf das Innere gerichtet erscheint. Van Dyck ist in diesem Bezuge seinen florentinischen Zeitgenossen vergleichbar. Solcher Eigenthümlichkeit gemäss werden die Formen seiner Gestalten zu einem zarteren Adel, sein Colorit zu einem weicheren Schmelz umgebildet; doch verläugnet auch er nie die Grundlage seiner nationalen Auffassungsweise. Zugleich ist van Dyck im Fache der Portraitdarstellung von höchster Bedeutung, namentlich wo es sich um Bildnisse von Personen der höheren Stände handelt; die Feinheit und Eleganz seiner Behandlungsweise, das ruhig Gehaltene in dem Aeusseren seiner Darstellung, zugleich aber der Scharfblick, mit welchem er die unter der äusseren glatten Hülle verborgenen Gemüthszustände aufzufassen vermochte, mussten ihn zu den meisterhaftesten Bildern solcher Art befähigen. Werke aus den Zeiten der vollen Entwickelung seiner Kraft findet man in den meisten bedeutenderen Gallerieen. — Cornelius de Vos, Thomas Willeborts, Nicolaus Wieling sind als Nachfolger des van Dyck anzuführen.

In der holländischen Schule tritt uns zunächst eine Reihe ausgezeichneter Portraitmaler entgegen. Die ausschliessliche Richtung auf das Portraitfach ist als ein charakteristisches Zeugniss der dortigen Lebenszustände zu betrachten; die kirchlichen und die feudalen Traditionen waren zerrissen, und nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums hatten ihren gültigen Werth. Selbst die Art und Weise der Auffassung im Portrait ist bezeichnend für die holländischen Verhältnisse, besonders wenn man sie mit den von Rubens und von van Dyck gemalten Bildnissen vergleicht. Bei einer mehrfach verschiedenen Weise der äusseren Behandlung erstreben die holländischen Portraitmaler vor Allem nur eine vollkommene, naiv unmittelbare Lebenswahrheit; ihre Gestalten haben ein gewisses, fast bescheidenes Genügen, was mit Rubens' zur That hinausdrängender Lebenslust, — eine Offenheit und Treuherzigkeit, die mit dem vornehm Zurückgehaltenen und doch innerlich tief Bewegten in van Dycks Bildern in sehr entschiedenem Widerspruche steht. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind hier anzuführen: Michael Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze, Cornelius Janson van Keulen, Theodor de

Keyser, besonders aber die beiden Hauptmeister Franz Hals (1584—1666) und Bartholomäus van der Helst (1613—1670); einzelne Bilder des letzteren (namentlich einige im Museum von Amsterdam) gestalten sich zur Darstellung figurenreicher Portraitgruppen, in denen besondre Momente der vaterländischen Geschichte festgehalten werden; sie bilden somit einen unmittelbaren Uebergang zur eigentlich historischen Darstellung.

In ähnlicher Richtung bildete sich der gerühmteste und einflussreichste Maler der holländischen Schule, Paul Rembrandt van Ryn (1606—1674), aus. Die Bilder seiner früheren Zeit, unter denen sich das des Anatomen N. Tulp mit seinen Zuhörern (1632, im Haager Museum) besonders auszeichnet, reihen sich im Wesentlichen denen der vorgenannten Künstler an. Doch genügte dem Rembrandt diese einfach schlichte Darstellungsweise nicht; die leidenschaftliche Erregung der Zeit fand in ihm wiederum einen ihrer entschiedensten Vertreter, und auch er wusste solche Sinnesrichtung alsbald in gewaltig ergreifenden Bildern auszudrücken. Er erscheint in diesen wiederum völlig als Naturalist, in jener ausschliesslichen Bedeutung des Wortes, welche man für die in Rede stehende Periode damit verbindet. Es ist die gemeine, niedrige Natur, die er zum Mittel seiner Darstellung wählt, sogar entblösst von jenem Pathos, welches die bedeutenderen der italienischen Naturalisten auszeichnet, und weit entfernt von jenem begeisterten Schwunge des Lebens, wodurch Rubens von so glänzender Wirkung ist. Dabei aber ist ihm ein sehr eigenthümliches poetisches Element eigen, welches ihn dennoch bedeutend über den gemeinen Naturalismus emporhebt; jene Formen sind ihm gewissermaassen nur die äusserlichen Mittel für die Darstellung, als deren eigentlicher Inhalt eine düster trotzige Stimmung, — der Ausdruck eines von geheimer Leidenschaft bewegten, aber nicht zur That hinausringenden, sondern in seine eignen schweigsamen Tiefen versenkten Gemüthes zu bezeichnen ist. Mit solcher Richtung würden eine bestimmt plastische Gestaltung und der freudige Glanz der Farbe im Widerspruche gestanden haben; Rembrandt wendet sich statt dessen entschieden den dämmernden Reizen des Helldunkels zu, und er erreicht hierin eine Meisterschaft, dass man ihn in seiner Technik allein mit Correggio vergleichen kann; nur, auch im Aeusseren der Behandlung, mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen lässt. Jenes Geheimnissvolle in Rembrandt's Auffassungs- und Behandlungsweise steht sodann im unmittelbaren Einklange mit einer gewissen Neigung zum Phantastischen, das

sich zuweilen in einer fast mährchenhaften Anmuth, oft in wilder, dämonischer Gewalt, mehrfach aber auch, wo solcher Richtung ganz widersprechende Gegenstände (z. B. Scenen der heiligen Geschichte) zum Gegenstande gewählt waren, in einer nicht eben erfreulichen Manier ankündigt. Zahlreiche Bildnisse, die seiner späteren Zeit angehören, sind ebenfalls in dieser Weise behandelt. Als ein vorzügliches Meisterwerk, in welchem Inhalt, Auffassung und Darstellung im vollkommensten Einklange stehen, mag hier das Bild des tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern mit seinem gefangenen Vater, im Berliner Museum, genannt werden.

Auch an Rembrandt schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Wo diese die subjektive Richtung des Meisters zu befolgen suchten, verfielen sie freilich, was sehr nahe liegen musste, oft in eine nicht behagliche Manier; gleichwohl vermochten Einzelne von ihnen auch in derselben Richtung sich frei und mit selbständiger Kraft zu bewegen. So unter seinen Schülern vornehmlich Gerbrand van den Eeckhout, und ausserhalb der Schule Salomon Koning; als andre Nachfolger, zum Theil in jener minder erfreulichen Weise, sind zu nennen: Govart Flinck, Joris van Fliet, G. Horst, J. Lievens. Einzelne Schüler, wie namentlich Ferdinand Bol, zeichneten sich in einer, wiederum schlichteren Behandlung im Fache des Portraits aus, indem sie mehr zu der Weise jener obengenannten holländischen Portraitmaler zurückkehrten, diese aber durch das Rembrandt'sche Helldunkel vortheilhaft zu steigern wussten.

Einen sehr wesentlichen Theil der niederländischen, und insbesondre der holländischen Kunstbestrebungen macht sodann die Thätigkeit im Fache der Kabinetmalerei (um diesen Ausdruck für Landschaft, Genre, Stillleben u. s. w. zu gebrauchen) aus; hierauf kehren wir weiter unten zurück.

Einige wenige unter den niederländischen Historienmalern des siebenzehnten Jahrhunderts stehen den heimischen Kunstbestrebungen fremd gegenüber, indem sie sich ausschliesslich den italienischen Richtungen zuwandten. So namentlich Gerhard Honthorst, gen. Gherardo dalle Notti (1592—1662), der sich vornehmlich nach der Weise des Caravaggio bildete und diese gern mit den Effekten einer nächtlichen Beleuchtung verband. So auch der, mehr zu den Eklektikern sich neigende Justus Sustermanns. — Gerhard Lairesse (1640—1711), einer der spätesten Historienmaler in den Niederlanden, folgt dagegen mehr der Richtung des N. Poussin, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Hieher gehören auch die wenigen deutschen Historienmaler, die für diese Periode auf eine nähere Beachtung Anspruch haben. Ihre Studien deuten ebenfalls vornehmlich auf Italien, indem sie, mit mehr oder weniger Erfolg, eklektische und naturalistische Elemente zu verbinden streben. Zu nennen sind: Joachim van Sandrart (1606—1688), Schüler des G. Honthorst, Carl Screta (1604—1674), Johann Kupetzky (1666—1740) u. a. m. Gleichzeitig mit dem letzteren macht sich aber auch eine sehr unerfreuliche Aufnahme der handwerksmässig dekorativen Bestrebungen der Cortonisten bemerklich, bei Joseph Werner, Peter Brandel, Peter van Strudel, u. s. w. — Einige bedeutendere Erscheinungen, die sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland finden, waren gleichwohl nicht geeignet, ein eigenthümliches Leben zu erwecken. In diesem Betracht sind namentlich hervorzuheben: Balthasar Denner (1685—1749), der charakterlose Charakterköpfe im Styl des Rembrandt mit peinlichster Sorgfalt auszuführen liebte; Chr. W. E. Dietrich (1712—1774), ein handfertiger Nachahmer des Rembrandt und der Italiener; und Anton Raphael Mengs (1728—1779), ein vielfach thätiger und vielfach gefeierter Künstler, Deutschland, Italien und Spanien auf gleiche Weise angehörig, der aber wiederum nicht über das Streben eines neuen und einseitigen Eklekticismus hinauskam.

§. 3. Die spanische Malerei.

Als ein höchst bedeutendes Glied in der Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts erscheint die Kunst von Spanien. Hier war es, wo die neukatholische Malerei (wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf) ihren glänzendsten Triumph feierte, ebenso, wie jener neue Aufschwung des Katholicismus selbst an Spanien seine sicherste und bedeutsamste Grundlage fand. Das leidenschaftliche Element der Zeit verlor hier jenen trüben Zusatz, der sich anderweitig aus der Opposition und dem feindlichen Widerspruch entwickelt hatte. Wie bei Rubens, aber ungleich mehr den spiritualistischen Interessen zugewandt, ward es zu einer glühenden Begeisterung, welche das Leben in seiner unmittelbaren realen Gegenwart gewaltig erfasste und demselben dennoch das Gepräge einer, bis zur Verzückung sich steigernden Schwärmerei zu geben wusste. Diese kühne Verbindung der vollen Sinnlichkeit mit dem, aus demselben sich hinausflüchtenden unsinnlichen Gefühle, dieses, mehr Zusammenfassen als Lösung der grössten Widersprüche des Lebens, dieses gleichmässige Zusammenwirken des Realismus und Spiritualismus, die ein jeder in seiner ganzen Einseitigkeit

hervortreten, dies ist es, was man als den Grundzug der spanischen Kunst bezeichnen muss. Die italienischen Studien des vorigen Jahrhunderts hatten für die dazu nöthige künstlerische Kraft eine sichere Grundlage gegeben; auch jetzt werden dieselben, zugleich mit Studien nach Rubens und van Dyck, noch weiter fortgesetzt; dabei aber macht sich eine ausgedehnte und freie Auffassung der heimischen Natur, die den spanischen Werken dieser Zeit (gleich denen der Niederländer) ein so bezeichnendes nationales Gepräge giebt, mit Entschiedenheit bemerklich.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts vornehmlich drei Schulen; die bedeutendste derselben ist die Schule von Sevilla. Die Künstler der letzteren, deren Blüthe in die frühere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, schliessen sich zunächst noch den älteren Meistern, und mit diesen den Italienern an. Unter ihnen sind hervorzuheben: Francisco Pacheco (1571—1654), etwa dem Annibali Caracci vergleichbar; Juan de las Roelas (1558—1625) und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), beide durch grossartige Verarbeitung des Colorits, nach dem Vorbilde der Venetianer, ausgezeichnet; sodann Alonso Vasquez, die Brüder Augustin und Juan del Castillo und der Sohn des Augustin, Antonio del Castillo.

Weiter und eigenthümlicher entfaltet sich die Sevillaner Schule in der Zeit um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts. Zunächst in den Werken des Francisco Zurbaran (1598—1662), den man den spanischen Caravaggio genannt hat, der diesem Meister in der ergreifenden Gewalt der Darstellung allerdings nahe steht, sich aber von ihm durch eine tiefere Fülle des Colorits und durch bedeutsameren Ernst und Würde, besonders in seinen zahlreichen Mönchsbildern, vortheilhaft unterscheidet. — Sodann bei Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Aus einer entschieden naturalistischen Richtung wusste sich dieser Künstler zu einer hohen, energischen Anmuth und zu einem eigenthümlichen Adel zu entwickeln, so dass er etwa als zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehend erscheint. Sein bedeutendster Ruhm gehört dem Fache der Portraitdarstellung an. Seit dem J. 1622 hatte er, als Hofmaler Philipps IV., seinen Aufenthalt in Madrid genommen. Unter seinen Schülern sind Juan de Pareja, gen. el Esclavo, Nicolas de Villacis und Juan Batista de Mazo Martinez hervorzuheben. — Andre ausgezeichnete Meister der Schule von Sevilla sind: Alonso Cano (1601—1667), der Stifter der sogenannten Schule von Granada, der sich aus

einer ebenfalls entschieden naturalistischen Richtung zu einer mehr classischen Behandlung der Form emporzuheben strebte; und Pedro de Moya (1610—1666), der etwa, wie auch sein Schüler Juan de Sevilla, der Richtung des van Dyck (nach welchem er sich in der That gebildet) vergleichbar ist; — vor Allem aber Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), derjenige Meister, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. Was oben von der spanischen Kunst überhaupt gesagt ist, gilt im vollsten Maasse von Murillo, so jedoch, dass seine früheren Bilder im Ganzen eine derbere und schlichtere Richtung, die späteren im Ganzen eine grössere Zartheit und Milde erkennen lassen. Er ist eben so ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen Erscheinungen des Lebens, wie in der süssesten Holdseligkeit und Anmuth und wie in dem Ausdrucke der begeistertsten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei; oft vereint er diese Elemente der Darstellung auf eine kühne Weise in den verschiedenen Theilen eines und desselben Bildes. — Neben ihm blühten noch, als minder bedeutende Künstler der Schule, Juan de Valdez und Josef Antolinez. —

Eine zweite Schule ist die von Madrid. Hier war besonders die Richtung auf zarte Ausbildung des Colorits, im Sinne der Venetianer, vorherrschend, und schon früher, durch J. P. de la Cruz, J. F. Navarete u. A., der Grund dazu gelegt. Solcher Richtung angemessen, und als die eigentliche Hofschule von Spanien, ist dieselbe besonders reich an ausgezeichneten Portraitmalern. Zunächst treten hier einige aus Italien (und zwar aus Toscana) gebürtige Maler auf, die, wie es scheint, jene, durch Cigoli und dessen Zeitgenossen vertretene Richtung auf weiche Durchbildung der Farbe, somit die Interessen der Madrider Schule nicht unwesentlich fördernd, herübertragen: Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, 1560—1608) und dessen Bruder Vincente Carducho, Patricio Caxes und dessen Sohn Eugenio Caxes. Als Schüler des V. Carducho war Felix Castello, als Schüler des P. Caxes Antonio Lanchares ausgezeichnet. Neben ihnen erfreute sich Luis Tristan (1586—1649) hohen Ruhmes. — Bedeutender entfaltete sich die Schule, nachdem Don Diego Velasquez aus Sevilla dorthin gekommen war. Ausser den schon genannten Schülern dieses Meisters sind als Nachfolger seiner Richtung hervorzuheben: Antonio Pereda (1590—1669) Francisco Camilo, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez und vornehmlich Juan Careño de Miranda

(1614—1685); Schüler des letzteren war Mateo Cerezo. — Ausserdem sind als namhafte Künstler der Schule noch zu nennen: Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630—1670), ein gerühmter Schüler des Ebengenannten, und Claudio Coello (gest. 1693), der jedoch schon als Nachahmer der früheren grossen Meister Spaniens erscheint. —

Als dritte Hauptschule bezeichnet man die von Valencia, obgleich für dieselbe hier nicht sonderlich zahlreiche Künstlernamen anzuführen sind. An der Spitze dieser Schule steht, nächst verschiedenen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, Francisco Ribalta (1551—1628). Ribalta hatte in Italien, vornehmlich nach Fra Sebastiano del Piombo, seine Studien gemacht; auch zeigen seine Gemälde zum Theil, wie die jenes Meisters, florentinische Formengebung, verbunden mit venetianischem Colorit. Unter seinen Schülern rühmt man Jacinto Geronimo de Espinosa und Josef de Ribera, welcher letztere bereits unter den Italienern als Spagnoletto angeführt ward; sodann Pedro Orrente (1550—1640). Der letztere zeigt in der Mehrzahl seiner Werke eine Nachahmung derjenigen genreartigen Darstellungsweise, welche durch die Bassani in der venetianischen Kunst eingeführt war. —

Vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ab gewinnen auch die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmässige Schnellmalerei, besonders genährt durch das Beispiel des Neapolitaners Luca Giordano, der viel in Spanien beschäftigt war, erscheint fortan als das vorherrschende Bestreben. Als namhafte Künstler dieser späteren Zeit sind zu nennen: Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), Antonio Villadomat (1678—1755) und Alonso de Tobar. Dann tritt Mengs mit seiner eklektischen Richtung, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben begründend, in die spanische Kunst ein; als sein Schüler wird Francisco Bayeu y Subias gerühmt.

Unsre nähere Anschauung von spanischer Kunst ist übrigens noch immer sehr beschränkt, indem man zumeist nur vereinzelte Bilder in den Sammlungen diesseit der Pyrenäen findet; am meisten sind unter diesen Werke des Murillo verbreitet. Eine umfassende Uebersicht gewährt das neuerlich gegründete spanische Museum des Louvre in Paris.

§. 4. Die französische Historienmalerei.

In der französischen Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts treten uns zunächst ein Paar Künstler von eigenthümlicher Richtung, fast eine Ausnahme in dem allgemeinen Streben der Zeit

bezeichnend, entgegen. Der eine von diesen ist **Nicolas Poussin** (1594—1665), der, in Rom ansässig, sich hier einem fast ausschliesslichen Studium des classischen Alterthums hingab. Von seinen Zeitgenossen, namentlich von den italienischen Eklektikern, wurde allerdings das Studium der Antike ebenfalls nicht vernachlässigt, doch betrachtete man dasselbe insgemein nur als eins der verschiedenartigen Mittel zur freieren künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen strebte, sich völlig in den Sinn des Alterthums zu versenken und von solcher Anschauung aus seine Compositionen zu gestalten. So eignete er sich eine Durchbildung des Styles an, die alle Anerkennung verdient. Ueberhaupt war er mit einem genauen, sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstellung mit vollständiger Consequenz aus den inneren Bedingnissen der Aufgabe zu entwickeln strebte. Alles dies jedoch war bei ihm, im Allgemeinen, ungleich mehr das Ergebniss einer einseitigen Verstandesthätigkeit, als das einer freien, unvermittelten Anschauung. So fehlt seinen historischen Gemälden, bei all ihren Vorzügen, zumeist das warme, frische Lebensgefühl, welches allein das Mitgefühl von Seiten des Beschauers zu erwecken vermag. Eine höhere Stelle nimmt er im Fache der Landschaft ein, wovon später die Rede sein wird. Eine gewisse Verwandtschaft mit seiner Richtung zeigen **Jacques Stella** und **Philippe Champaigne**. Der zweite Meister ist **Eustache Lesueur** (1617—1655). Auf ihn hatte der edlere Schönheitssinn, der Raphaels Compositionen durchdringt, lebhaft gewirkt; er wusste sich demselben, nicht ohne Glück, anzunähern und diesen reineren Adel der Form zugleich zum Ausdruck einer milden und eigenthümlich liebenswürdigen Gemüthsstimmung zu machen. Ohne sich durch eine sonderliche Energie der Behandlung auszuzeichnen, ohne jenen Aufwand an Geist, der bei Poussin ersichtlich wird, wirken seine Bilder dennoch anziehender als die Werke des letzteren, erscheinen sie überhaupt als die würdigsten Leistungen der französischen Schule. Sein Hauptwerk sind die Gemälde aus dem Leben des h. Bruno, im Museum von Paris.

Die vorherrschende Richtung der französischen Schule wird durch die Werke des **Charles Lebrun** (1619—1690), der unter Ludwig XIV. vorzugsweise die künstlerischen Unternehmungen zu leiten hatte, bezeichnet. Lebrun ist ein Mann von bedeutendem und an sich sehr achtbarem Talente; aber er wandte dasselbe wesentlich nur dazu an, jene theatralische Scheingrösse, welche für diese Epoche der französischen Geschichte so charakteristisch ist, zur künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine grossen und umfassenden Darstellungen

haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, in welchem er seinem Zeitgenossen Cortona ebenbürtig zur Seite steht; inneres Gefühl, individualisirende Gestaltung, Klarheit und Gemessenheit in Auffassung und Anordnung werden in ihnen mehr oder weniger vermisst. — Wie er sich zum Herrscher über die Kunst seiner Heimath aufschwang, so folgt dieselbe auch willig seinen Schritten, nur dass sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts statt jener affektirten Grossartigkeit mehr und mehr ein süsslich fades Element einmischt. Es mag genügen, hier einige der namhaftesten unter seinen Mitstrebenden und Nachfolgern anzuführen: Pierre Mignard (1610—1695, besonders als Portraitmaler berühmt), Noel Coypel (1628—1697), Charles de la Fosse (1640—1710) Jean Jouvenet (1644—1717, ein Maler bei dem ein Streben nach ernsterer Würde ersichtlich wird), Hyacinthe Rigaud (1659—1743, wieder im Portraitfache ausgezeichnet), Pierre Subleyras (1699—1749), François Boucher (1704—1770, der damals sogenannte Maler der Grazien) u. A. m.

§. 5. Die englische Historienmalerei.

In England treten zuerst im siebenzehnten Jahrhundert einheimische Künstler von namhafter Bedeutung auf, deren Thätigkeit jedoch ziemlich ausschliesslich auf das Portraitfach, nach dem Vorbilde des Holbein, des van Dyck und vieler andrer Maler des Auslandes, die in England gearbeitet hatten, beschränkt bleibt. Als tüchtige Meister dieser Art sind zu nennen: in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts William Dobson und George Jamesone, in der zweiten Hälfte Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper. Ihnen schliesst sich, als der berühmteste, wiederum ein Ausländer an: Peter van der Faes, gen. P. Lely aus Westphalen (1618—1680). Dann folgt Gottfried Kneller (1648—1723), von dem die Portraitdarstellung, im Sinne seiner Zeit, mehr nach der Weise eines theatralischen Effektes behandelt ward. Als Historienmaler blühte neben diesem James Thornhill (1676—1734), ein entschiedener Anhänger der damaligen französischen Schule.

Eigenthümliche Elemente machen sich in der englischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts bemerklich, die, obschon zunächst ohne bedeutenden Erfolg und obschon im Ganzen keineswegs frei von der allgemeinen Schwäche der Zeit, dennoch in Bezug auf das Streben Beachtung verdienen und die uns als die Vorboten eines neuen und wiederum inniger belebten Zustandes der Kunst gelten dürfen. Diese betreffen insbesondre eine neu eröffnete Thätigkeit im Gebiete einer

romantisch-historischen Malerei, und zwar vornehmlich einen ausgedehnten (gegenwärtig zerstreuten) Cyclus von Darstellungen, welche den Gedichten des Shakespeare gewidmet waren und die den speziellen Namen der Shakespeare-Gallerie führen. Hiedurch war der freieren Bewegung der Kunst und dem Zurückgehen auf einfach natürliche und ergreifende Gefühle wenigstens die Bahn geöffnet; zugleich schlossen sich den Darstellungen dieser Art, nicht unvortheilhaft, auch manche, die unmittelbar der Zeitgeschichte entnommen waren, an. Zu den bedeutendsten Künstlern, bei denen sich dieses Streben zeigt, gehören: Josua Reynolds (1723—1792, ein energischer Eklektiker, am meisten ausgezeichnet wiederum im Fache des Portraits), George Romney, Benjamin West, James Bary, John Opie, James Northcote, Thomas Stothard (der bedeutendste in Rücksicht auf Strenge des Styles), Richard Westall, u. s. w. Obgleich, wie bemerkt, an sich nicht eben von selbständig höherer Bedeutung, leiten doch diese Künstler, mehr als andre, zu der Kunstepoche der Gegenwart herüber.

C. Kabinetmalerei.

Diejenigen Gattungen der Malerei, welche der Historienmalerei für gewöhnlich als untergeordnete gegenübergestellt werden, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., fassen wir unter dem Namen der Kabinetmalerei zusammen. (Das Portrait schliesst sich, seiner ganzen Behandlung nach, unmittelbar der Historienmalerei an; wir haben demnach auf die grosse Reihe der Portraitmaler, die in der Periode des siebenzehnten Jahrhunderts auftreten, bereits im Vorigen hingedeutet.) Es ist bereits bemerkt worden, dass diese Gattungen der Kabinetmalerei, in ihrer selbständigeren Bedeutung, vorzugsweise erst dem siebenzehnten Jahrhundert angehören und dass sie zumeist von niederländischen, insbesondere von holländischen Künstlern in Ausübung gebracht wurden. Die Trennung der Kunst aus dem kirchlichen Verbande, welche durch den Protestantismus verursacht ward, ist als einer der vorzüglichsten Gründe für diese Erscheinung anzuführen; doch ist dies Verhältniss nicht einseitig so aufzufassen, als ob die Kabinetmalerei ausschliesslich nur den holländischen Protestanten angehöre; auch anderweitig musste das freie naturalistische Element, das für diese Zeit im Allgemeinen so charakteristisch ist, zu ähnlichen Erscheinungen führen. In solchem Betracht unterscheiden wir vornehmlich auf der einen Seite die niederländischen Richtungen in den Gattungen der Kabinetmalerei, auf der andern die italienischen; die letzteren werden zum Theil durch Italiener

selbst, zum Theil aber (und mehr als durch diese) durch Nordländer, welche sich in Italien und nach den Formen der italienischen Natur bildeten, vertreten.

§. 1. Die Genremalerei.

Wir betrachten zunächst das Fach des Genre in seiner abgeschlossenen Bedeutung, sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehres der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Theil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge giebt.

Die vorzüglichsten Leistungen dieses Faches gehören den Niederlanden an. Hier unterscheiden wir zwei Hauptrichtungen der Genremalerei. Die eine fasst die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, behandelt dieselben zumeist mit geistreich keckem Pinselspiele und neigt sich, wo eigentlich poetische Elemente in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andre Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in denen das Gesetz der Sitte waltet; die Bilder werden hier mit liebevoller Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt; als poetisches Element tritt hier das Gemüthliche hervor. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niedern, die zweite mit dem Namen des höheren Genre.

Das niedere Genre wird zunächst durch jene Bestrebungen des sechszehnten Jahrhunderts eingeleitet, die als Nachfolge der Genredarstellungen des Lucas von Leyden erscheinen und die besonders in den Arbeiten der Breughel ihre Vertreter finden.[1] Neben den Breughel waren noch andre, minder namhafte Künstler in ähnlicher Richtung thätig. In ungleich grossartigerer Energie jedoch erscheinen einige wenige Genrebilder, welche von Rubens' Hand gemalt sind und dieselbe Glut des Lebens, die in den historischen Darstellungen dieses Meisters waltet, auch in dem wilden Jubel der Bauernwelt zur Erscheinung bringen. — Nach solchen Erscheinungen treten sodann diejenigen Meister auf, die als die eigentlich selbständigen dieses Faches zu bezeichnen sind: David Teniers (1610—1690), in Rubens' Schule gebildet, Scenen eines unbehülflich bäuerischen Verkehres mit leichtem und keckem Pinsel und mit lebendig malerischem Sinne, obschon nicht eben mit sonderlichem Aufwand an Geist vorführend, zugleich auch solche Darstellungen, in denen sich, wie in Wachtstuben, alchymistischen

[1] Vergl. oben S. 794.

Laboratorien, Küchen u. dergl., allerlei buntes Geräth zusammenhäuft. — Adrian Brouwer (1608—1640), ein Holländer, doch auch in einem Verhältniss zu Rubens; dem Teniers verwandt, nur leichtfertiger im Vortrag, aber ungleich beweglicher und mannigfaltiger, ungleich mehr von Lust und Laune erfüllt. — Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, in der holländischen Schule gebildet; ebenfalls im Bauernleben sich bewegend, aber mehr auf die Zustände ruhigen, ob auch wiederum unbehülflichen Behagens gerichtet, sorglich ausgebildet, besonders in Bezug auf warme Harmonie der Farben und auf die Wirkungen des Helldunkels. Isaac van Ostade, der Bruder des Adrian, ebenso ausgezeichnet, besonders in Bildern, welche das Treiben auf den Strassen der Dörfer vorstellen. — An diese vorzüglichsten Meister reiht sich eine grosse Schaar von Nachfolgern an, von denen einige den Teniers, die meisten den A. van Ostade sich zum Vorbilde wählen: H. Martens, gen. Zorg; Gerriz van Harp; Gillis van Tilburgh; D. Ryckaert; C. Dusart; Egbert van der Poel; Corn. Bega; Willem Kalf; A. Diepram; J. Molenaer; R. Brakenburg; Q. van Breckelencamp, u. A. m. — Eigenthümlich zeichnet sich unter den späteren Meistern dieser Richtung der Holländer Jan Steen (1636—1689) aus. Dem Teniers, dem A. van Ostade nicht durchweg in der malerischen Wirkung gleich, doch auch in dieser Beziehung nicht eben auf untergeordneter Stufe, erscheint er im Besitz eines höchst originellen und charaktervollen Humores, der seinen Bildern die gediegenste komische Wirkung giebt. In Bezug auf die Poesie der Auffassung ist er bei weitem der bedeutendste unter allen Malern des niederen Genre.

Das höhere Genre trägt durchweg das Gepräge der holländischen Schule; die feine Durchbildung des Helldunkels giebt diesen Bildern insgemein einen Reiz, der dem Ausdruck gemüthlicher Stimmung vorzüglich angemessen ist. Die Gegenstände sind theils den Verhältnissen der höheren Classe der Gesellschaft, theils dem Treiben der häuslichen Wirthschaft entnommen, doch auch in den letzteren stets fern von jenen Ausbrüchen eines ungebundenen Lebensgefühles, dem man in dem niederen Genre gern nachgeht. Zu den vorzüglichsten Meistern gehören: Gerhard Terburg (1608—1681), ebenso ausgezeichnet in der Poesie der Auffassung, die seinen Darstellungen aus dem Leben der vornehmeren Stände oft ein sehr anziehendes novellistisches Gepräge giebt, wie in der zarten und gediegenen Ausführung, die sich gleichwohl bei ihm nicht, wie bei manchen andern Künstlern derselben Richtung, als etwas selbständig Gültiges verdrängt. — Gerhard Douw (1613—

1680), Schüler des Rembrandt, von höchstem Reiz und unsäglicher Vollendung in der Technik, doch mit Meisterschaft den Stoff beherrschend und vornehmlich in denjenigen Darstellungen, welche die gemüthliche Enge des häuslichen Verkehres mit allem freundlichen Geräth des Lebens vorstellen, überaus anziehend; dies weniger, wo er vornehmere Situationen, und namentlich wo er, was auch vorkommt, ideale Gestalten vorzuführen sucht. — Diesen beiden Meistern zunächst stehen, als ausgezeichnete Künstler derselben Richtung: Gabriel Metzu (1615—1658), Caspar Netscher (1639—1684) und Franz van Mieris (1635—1681). Doch macht sich bei ihnen, namentlich bei dem letzteren mehrfach schon eine Bevorzugung der eleganten Technik, auf Kosten des geistigen Gehaltes bemerklich. Mehr noch ist dies der Fall bei einer grossen Reihe andrer, zumeist späterer Künstler, namentlich wo dieselben sich in den brillanten Stoffen und Geräthen der vornehmeren Welt ergehen, oder wo sie etwa ideale Darstellungen zu geben suchen. Unter den bedeutenderen von diesen sind zu nennen: Peter van Slingelandt, Dominicus van Tol, Jan und Nicolas Verkolje, Gottfried Schalken, Eglon van der Neer, u. s. w. Zum höchsten Gipfel steigert sich die Eleganz der Behandlung bei Adrian van der Werff (1659—1722), seinem Sohne Peter van der Werff u. A., die sich vorzugsweise wiederum den heiligen oder mythischen Darstellungen zuwenden, in solchen Bildern aber den Mangel an geistigem Gehalte um so empfindlicher bemerken lassen. — Ihnen steht, als eine erfreulich anziehende Erscheinung derselben späteren Zeit, Peter de Hooghe (1659—1722) gegenüber, in dessen Bildern all jene Gemüthlichkeit des häuslichen Daseins aufs Neue zurückkehrt; vorzüglich ausgezeichnet ist er, wo er das heitre Spiel des Sonnenlichtes im engen Raume des Zimmers darstellt.

Eine andre Richtung des Genre mag als das italienische bezeichnet werden. Dasselbe entwickelt sich aus der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei, die, indem sie ihre Formen unmittelbar aus dem gemeinen Leben entnahm, von selbst dazu führen musste, auch wirkliche Situationen und Verhältnisse des gemeinen Lebens zum Gegenstande der Darstellung zu wählen. Dies italienische Genre steht somit der erstgenannten Gattung des niederländischen Genre parallel, nur dass hier zugleich jenes eigenthümlich leidenschaftliche Element der italienischen Naturalisten hervortritt, dass somit die Richtung auf das Komische nicht eigentlich bemerklich wird. Als namhafte Meister dieses Faches sind zunächst einige Italiener, der Mehrzahl nach in Schlachtenbildern

sich auszeichnend, zu nennen. So zwei, mit der neapolitanischen Schule des Spagnoletto in Verbindung stehende Künstler, Aniello Falcone und der schon genannte Salvator Rosa, der letztere zugleich in anderweitigen Soldatengruppen, in Räuberscenen u. dgl. bedeutend; (von seiner landschaftlichen Thätigkeit wird weiter unten die Rede sein). Ebenso Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), der von seinen Schlachtenbildern den Beinamen des Michelangelo delle battaglie (des Schlachten-Michelangelo) führt, der aber auch in figurenreichen Volksscenen Treffliches geleistet hat. Sein Schüler war der französische Schlachtenmaler Jacques Courtois, gen. Bourgnignon (1621—1671). — Als niederländische Maler, die sich in der Darstellung italienischer Volksscenen, bei ähnlicher Behandlung ausgezeichnet, sind zu nennen: Peter van Laar, gen. Bamboccio (1613—1674), und Andreas Both. Ihnen schliessen sich noch mehrere andre an, die aber, da in ihren Bildern die Landschaft zumeist ebenso bedeutend ist, wie die Darstellung der Figuren, erst weiter unten zu erwähnen sind.

Sodann ist an dieser Stelle noch eine Reihe niederländischer Maler anzuführen, die vorzüglich, gleich den obengenannten Italienern, Scenen des Kriegslebens, namentlich Schlachten, zum Gegenstande ihrer Darstellung wählen, im Allgemeinen aber nicht speziell jener italienisch naturalistischen Behandlungsweise folgen. Zu ihnen gehören: Anton Palamedes, gen. Stevens (1604—1680), Jean le Duc (1636—1671), A. Verschuring (1627—1690), A. F. van der Meulen (1634—1690), J. P. van Bloemen, gen. Standaart (1649—1719), J. van Huchtenburg (1646—1738), und der Deutsche Georg Philipp Rugendas (1666—1742.)

Einige eigenthümliche Erscheinungen im Fache des Genre, besonders charakteristisch für die Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, treten uns in der französischen und in der englischen Kunst entgegen. In der französischen Kunst macht sich zunächst, noch der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, ein seltsam anziehender Meister bemerklich. Dies ist Jacques Callot (1594—1635), dessen zahlreiche Compositionen, zumeist zwar nur mit dem Grabstichel und nicht mit dem Pinsel ausgeführt, einen unerschöpflichen phantastischen Humor entfalten. — Die eigentlichen französischen Genremaler folgen erst im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts. Diese Meister wenden sich vorzugsweise jenen affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnissen zu, welche die damalige Bühne und die Gesellschaft selbst — in ihren sogenannten „Wirthschaften,“ wo Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in

süsse schäferliche Zustände zurückträumten, — zur Schau gab. Sie wissen solche Scenen, natürlich zwar nicht mit tiefem Gefühl und nicht mit energischer Lebenswahrheit, doch mit einer gewissen graziösen Anmuth darzustellen; und sie geben in ihnen, unbewusst, ganz artige parodische Bildchen. Das Haupt dieser Richtung ist Antoine Wateau (1684—1721); ihm folgen Paterre, Lancret, u. A. m. J. B. S. Chardin (1699—1779) und J. B. Greuze (1726—1805) strebten dagegen mehr der holländischen Genremalerei nach. — Den Gegensatz gegen jene unbewussten Parodieen bildet die sehr bewusste und entschiedene Satire in den Bildern des Engländers William Hogarth (1697—1764), welche die Kehrseite der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit mit scharfer Charakteristik hervorheben, sich jedoch so wenig in der malerischen Durchbildung wie in der Unbefangenheit des Humors den Bildern eines Jan Steen vergleichen lassen.

§. 2. Die Landschaftsmalerei.

Das Fach der Landschaft zeigt sich in seiner ersten bedeutsameren Entfaltung in der Zeit um den Schluss des sechszehnten und im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts. Hier haben wir zunächst, als eine besondre Schule, die von Brabant zu betrachten. Das üppige, glänzende Leben des Pflanzenwuchses ist es besonders, zum Theil auch die Verbindung desselben mit den bunten Bildern des thierischen Lebens, was die Sinne der Meister dieser Schule zur bildlichen Darstellung reizt. Es klingt durch ihre Bilder etwas von der Freude und Wonne der ersten Tage der Schöpfung, daher sie auch gern das Paradies selbst zum Gegenstande der Darstellung wählen. Doch ist zu bemerken, dass ihre Behandlungsweise zumeist noch etwas Conventionelles hat, was theils von der Befangenheit des künstlerischen Versuches herrühren mag, theils aber auch aus ihrem, noch unmittelbaren Verhältniss zu den Manieristen des sechszehnten Jahrhunderts zu entspringen scheint. Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule gehört zunächst Johann Breughel (1569—1625), Sohn Peter Breughels des älteren, gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt; seine Schüler sind Peter Gyzens und Jacob Fouquiers. Sodann David Vinckebooms und Roland Savery (1576—1639), der letztere durch eine gewisse grossartigere Fassung vorzüglich ausgezeichnet. Verschiedene Andre schlossen sich ihrer Richtung an. Judocus de Momper unterscheidet sich von ihnen durch eine phantastische, doch einer eigenthümlichen Grossartigkeit nicht entbehrende Formation des Terrains. — Dann aber

tritt Rubens auch in dies Fach der Kunst mit seiner gewaltigen Naturkraft hinein, und löst jene conventionellen Elemente zum freien, freudig und mächtig bewegten Leben. Als seine Nachfolger im Fache der Landschaft sind Luças van Uden und Peter Snayers hervorzuheben.

Anders zeigt sich die Schule von Holland, deren Leistungen, erst nach dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts beginnend, gleich den Leistungen der holländischen Portraitmalerei vorerst auf eine durchaus schlichte und unbefangene Nachbildung der heimischen Umgebungen gerichtet sind, hierin aber schon ein ansprechendes heimathliches Gefühl erkennen lassen. In solcher Weise erscheinen die Landschaftsbilder des J. G. Cuyp, des Theodor Camphuysen und vornehmlich die, zwar ungleichen, des Johann van Goyen (1596—1656). Als Schüler des letzteren ist Adrian van der Kabel zu nennen. — Zu bedeutenderer Entwickelung wird die holländische Landschaftsmalerei durch den unmittelbaren Einfluss des Rembrandt gefördert, der in einzelnen landschaftlichen Bildern die entschiedene Gewalt seiner subjektiven Eigenthümlichkeit, auch hier in den Effekten des Lichtes und des spielenden Helldunkels eine besondre Stimmung zum Ausdruck zu bringen wusste. Ihm schliessen sich, in verwandtem Streben, zunächst seine Schüler Gerhard van Battem und J. Lievens an. — Unter solchen Verhältnissen bilden sich mannigfache Erscheinungen von bedeutsamer Eigenthümlichkeit aus; weniger auf grossartige Formen und Massen gerichtet, vielmehr den schlichten Vorbildern der Heimath getreu, ist in diesen Landschaften das Weben und Schaffen der Natur wundersam aufgefasst, so dass uns hier die Natur geistig belebt und dem Gemüthe des Menschen verständlich gegenübertritt. So zunächst in morgenlicher Frische und Heiterkeit, davon die Bilder des Joh. Wynants (1600—1677) erfüllt sind; in den lieblich dämmernden Mondbildern des Artus van der Neer (1619—1683); in dem traulichen Behagen, welches durch die anmuthigen Blätter (mehr Radirungen, als Gemälde) des Anton Waterloo (1618—1660) geht. So vor Allem in den tiefsinnig poetischen Bildern des Jacob Ruysdael (1635—1681). In den Werken dieses Meisters athmet, tief ergreifend, jener erhabene Schauer, den die Natur in ihrer Einsamkeit auf unser Gemüth ausübt, sei es, dass er uns in die verlassene Oede, in den dunkelrauschenden Wald, zu den überwucherten Trümmern eines vergangenen menschlichen Glanzes führe, oder sei es, dass er den Strom vom Felsen brausen lasse und mit zitterndem Mondeslichte das geheimnissvolle Dunkel erhelle. Dem Jacob Ruysdael schliessen sich sodann zahlreiche Landschafsmaler

an, die seine Richtung mit mehr oder weniger Eigenthümlichkeit, mit mehr oder weniger Poesie zu befolgen suchen. Zu diesen gehören: sein Bruder Salomon Ruysdael, zumeist einfach und ruhig in der Composition, wie in der Auffassung; Minderhout Hobbema, durch energische Naturwahrheit, Klarheit und technische Vollendung sehr ausgezeichnet; J. R. de Vries, Joh. Looten, A. van Borsum, Joh. van Hagen, u. A. m. — Wiederum abweichend erscheint Aldert van Everdingen (1621—1675), dessen Darstellungen zumeist auf seinen Studien der norwegischen Gebirgsnatur beruhen, und der sich, solchem Elemente gemäss, eine eigenthümliche Grossheit des Styles ausgebildet hatte.

Einen besonderen und sehr beachtenswerthen Nebenzweig der holländischen Landschaftsmalerei bildet, den äusseren Lebensbedingnissen des Volkes entsprechend, die Seemalerei. Die Künstler dieses Faches wissen auch hier den elementarischen Geist ebenso lebenvoll, wie den rüstigen Verkehr des Menschen auf seinem wogenden Gebiete zur Darstellung zu bringen. Der Entwickelungsgang ist derselbe wie in der eigentlichen Landschaftsschule der Holländer. Die Arbeiten der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts bilden die Erscheinungen der Natur auch hier nur schlicht und einfach nach; so die Seebilder des Adam Willarts, des Joh. Parcellis, des Joh. Peters; belebter und bewegter die des Bonaventura Peters, des Andreas Smit, Simon de Vlieger, H. van Antem, u. s. w. — Hochpoetisch erscheinen dagegen auch hier einige Werke des Jacob Ruysdael, dem sich sodann die vorzüglichsten Meister des Faches anschliessen: Ludolf Backhuysen (1631—1709), besonders ausgezeichnet in Seestürmen, und Wilhelm van de Velde (1633—1701), dessen Bilder vorzugsweise das dem holländischen Seefahrer befreundete Element darstellen. Minder bedeutende Zeitgenossen der ebengenannten waren: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. A. m.

Aehnlich bildet sich auch die Architekurmalerei zu einer selbständigen Gattung aus. Die Künstler dieses Faches streben insgemein, und oft mit Glück, nach der Darstellung zierlicher Licht- und Lufteffekte, doch haben ihre Bilder grösseren Theils nur ein dekoratives Gepräge. Als einer der früheren und gerühmtesten Meisters dieses Faches ist zunächst Peter Neefs d. ä. (geb. 1570) zu nennen. Ihm folgen, im Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts, Peter Saenredam, H. van Steenwyk d. j., Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte.

J. Ghering. In höherem Range, als die Leistungen dieser Künstler, steht jedoch, was J. Ruysdael auch im Fache der Architekturmalerei geliefert hat. — In der heiteren, sonnigen Darstellung öffentlicher Plätze ist Joh. van der Heyden (1637—1712) vorzüglich ausgezeichnet. Ein guter Nachahmer desselben ist Gerh. Berkheyden.

Eine dritte Richtung der Landschaftsmalerei ist diejenige, welche in Bezug auf die künstlerische Behandlung sowohl, wie auf die Vorbilder der Natur, Italien angehört. Wie in dem Fache des italienischen Genre, so erscheinen auch hier zunächst einige einheimische Meister. Der wichtigste unter diesen ist Annibale Caracci, der bereits in der italienischen Historienmalerei, und zwar als der vorzüglichst charakteristische Vertreter des Eklekticismus, genannt ist. In seinen landschaftlichen Bildern weiss er die plastischen Formen der Erdbildung und des Baumwuchses von Italien mit Sinn aufzufassen, dieselben, dem eklektisch stylgemässen Bestreben auch hier folgend, in grossen Linien und einfachen Massen anzuordnen und ihnen durch einfach bestimmte Farbe eine ernste und ruhige Haltung zu geben. Ihm strebten mit Glück nach: Gio. Francesco Grimaldi (1606—1680), der eigentliche Landschaftsmaler der Caracci'schen Schule, Domenichino, Guercino und Albani, der letztere, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, mehr zu einer eleganten Behandlungsweise geneigt. — Dem Ann. Caracci erscheint ferner verwandt: sein Zeitgenoss, der Niederländer Paul Bril (1554—1626), der, aus jener älteren Brabanter Landschaftsschule hervorgegangen, aber bald von deren conventioneller Behandlungsweise befreit, für eine frischere, mehr zugleich die Wirkungen des Lichtes und der Luft beobachtende Entfaltung der italienischen Richtung höchst förderlich war. — Sodann der Franzose Nicolas Poussin, der schon genannte Historienmaler. Auch in seinen Landschaften erscheint jene plastische Ruhe und Bestimmtheit, aber noch entschiedener, zu noch grösserer Ruhe, zu noch höherem Ernste ausgebildet; es ist darin etwas, was an die Einfalt und Bestimmtheit der Antike erinnert (wie denn in der That die wenigen landschaftlichen Gemälde des classischen Alterthums, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, fast genau dasselbe Gepräge tragen); aber diese Erinnerung fällt hier viel günstiger, viel unmittelbarer aus, als in seinen historischen Gemälden. Häufig wendet er auch stattliche Architekturen antiken Styles zur entschiedneren Charakteristik in seinen Landschaften an. — Ihm zur Seite steht

sein Schwager Caspar Dughet, gen. Caspar Poussin (1613—1675), in dessen landschaftlichen Bildern sich dieser strengere Ernst wiederum sehr erfreulich in sofern mildert, als er den schaffenden und belebenden Athem der Luft, bald in heiterem Wehen, bald in sausendem Sturme über dieselben hinführt. — Ihre höchste Vollendung aber erhält die italienische Richtung in den Werken eines dritten Meisters, des Lothringers Claude Gelée, gen. Claude Lorrain (1600—1682). In seinen Landschaften löst sich die plastische Strenge der Linienführung zum anmuthvollsten Wohllaut auf, ein weiches quellendes Leben entfaltet sich im Helldunkel des Waldes und auf dem schimmernden Teppich der Wiese, ein aetherisches Licht, wundersam abgestuft, erfüllt beseligend Nähe und Ferne. Wie Ruysdael, tief ergreifend, in die geheimnissvollen Tiefen der Natur hinabsteigt, so führt uns Claude Lorrain zu ihren klaren sonnigen Höhen empor.

An diese grösseren Meister reiht sich sodann eine bedeutende Anzahl von Nachfolgern, zumeist Niederländern, an. Bei den meisten von ihnen verschmelzen sich die grossartigeren Poussin'schen Formen mit jenem Glanz der Lüfte, der Claude Lorrain eigenthümlich ist; doch ist zu bemerken, dass diese glänzende Behandlung der Luft mehrfach, besonders bei denjenigen Landschaftsmalern, welche dem weiteren Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts und dem Anfange des achtzehnten angehören, zu einer Art von stehender Manier wird, dass ihre Bilder somit zwar auf eine ideale Wirkung hinstreben, diese aber nur durch erkünstelte Mittel erreichen. Als die bedeutenderen dieser Künstler sind zunächst zu nennen: Herrmann Swanevelt, Schüler des Claude Lorrain (1620—1680), Johann Both (1610—1651) und Adam Pynacker (1621—1673). Bei diesen wirkt im Ganzen mehr das Element des Claude nach. Ebenso auch bei den Folgenden: Jacob van Artois, Bartholomäus Breenberg, Joh. van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher), Friedrich Moucheron u. s. w.; nicht mehr sonderlich erfreulich, um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts, bei Albrecht Meyering, Isaac Moucheron, u. A. m. Die Mehrzahl derjenigen Landschaftsmaler, welche dem Schluss des siebenzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören, hält sich dagegen mehr zur Poussin'schen Richtung, so Franz Milet, gen. Francisque, Joh. Glauber, gen. Polydor, J. F. van Bloemen, gen. Orizonte, P. Rysbraeck, der Römer Crescenzio di Onofrio, u. A. m.

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung in dem Fache der landschaftlichen Darstellung, welches die Formen der italienischen Natur zum Vorbilde nimmt, bilden die Landschaften des Salvator Rosa. Zuweilen erinnern zwar auch diese an jene idealere Behandlungsweise des Claude; insgemein aber erscheint hier die Natur von einer düsteren Seite, fast mit leidenschaftlichem Ungestüm, aufgefasst. Wilde Gebirgsschluchten, durch welche der Zugwind des Sturmes hinzieht, drohende Gewitterlüfte, die Staffage von Räubern oder einsamen Eremiten, geben diesen Bildern oft einen eigen phantastischen Reiz. Schüler des S. Rosa im Fache der Landschaft sind Bartolommeo Torregiani und Domenico Gargiuoli, gen. Micco Spadaro. In verwandter Richtung macht sich der Niederländer Peter de Molyn, gen. Tempesta (1636—1704) bemerklich.

Fast die entgegengesetzte Erscheinung bildet Herrmann Sachtleven oder Zaftleven (1609—1685), dessen Bilder der nordischen Natur (vornehmlich dem romantischen Ufer des Rheines) angehören, dieselbe aber mehr in jenem südlichen Farbenglanze behandelt zeigen. Als ein Nachfolger dieses Künstlers ist Johann Griffier zu nennen.

Für das achtzehnte Jahrhundert kommen schliesslich noch in Betracht: Die Venetianer Bernardo Canale und sein berühmterer Schüler Antonio Canale, gen. il Canaletto (1697—1768), beide in Stadtprospekten, namentlich venetianischer Kanäle, ausgezeichnet, die sie einfach und schlicht, wenn schon in etwas dekorativer Behandlung, darzustellen pflegen; — sodann, mehr jener idealistischen Richtung angehörig, der Franzose Joseph Vernet (1714—1789), vorzüglich gerühmt in seinen Seestürmen, und der Engländer Thomas Gainsborough (1727—1788), der dem Caspar Poussin nachstrebte; beide, bei bedeutendem Talent, doch nicht frei von den manieristischen Elementen ihrer Zeit.

§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre.

Als eine besondre Gattung der Kabinetmalerei sind diejenigen Darstellungen zu betrachten, in welchen sich Genre und Landschaft zu einem sich gegenseitig Bedingenden, — nicht so, dass das eine etwa nur die Fassung oder die Staffage des andern ausmacht, vereinigen. In solcher Weise finden wir bereits in der Zeit um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts einige charakteristisch bezeichnende Leistungen. Einzelne davon stehen den Arbeiten jener älteren Brabanter Schule der Landschaftsmalerei parallel; in ihnen sieht man zumeist bunte Festlichkeiten dargestellt, deren Treiben

jenen spielenden farbigen Glanz der Natur erfüllt. Als ein namhafter Meister dieser Richtung ist Adrian van der Venne (1586—1650) anzuführen. — Andre gehen aus der Weise dieser Schule, ähnlich wie Paul Bril, zu der italienischen Richtung über; ihre figürlichen Darstellungen gehören vorzugsweise der heiligen Geschichte oder der Mythe des classischen Alterthums an, so dass sie den idealeren Naturformen auch ideale Gestalten gegenüberstellen. Vorzüglich ausgezeichnet ist in solcher Weise ein deutscher Künstler, Adam Elzheimer (1574—1620), dessen Bilder insgemein mit grosser Zartheit und mit ansprechend liebenswürdigem Sinne ausgeführt sind. Seine Nachahmer, Cornelius Poelenburg (1586—1660) und dessen Schüler Joh. van der Lys und A. Cuylenburg, sind weniger anziehend und verfallen, bei ähnlichem Streben, häufig in Manier.

Ihre bedeutsamste Entfaltung erhält die in Rede stehende Gattung der Malerei in denjenigen Bildern, welche eigentlich idyllische Zustände des Lebens, ein noch ungetrübtes Zusammenleben des Menschen mit der Natur, zum Gegenstande der Darstellung nehmen; es sind besonders Scenen des Hirtenlebens und ähnlicher Verhältnisse, wobei zugleich eine feinere Beobachtung der verschiedenen Thiergestalten und ihres natürlichen Verkehres hervortritt. Diese idyllische, mehr oder minder dichterische Richtung führt aber den Blick der nordischen Künstler wiederum von den schlichteren Erscheinungen der Heimath hinweg; durch den Glanz und Duft der südlichen Natur, in welche sie die Scenen der Art gern hineinversetzen, suchen sie auch im Beschauer eine mehr poetische Stimmung hervorzurufen. In Bezug auf den landschaftlichen Theil schliessen sich diese Gemälde somit zumeist der italienischen Richtung der Landschaft an und folgen sie dem Gange, den der letztere nimmt. Zum Theil enthalten sie auch, wiederum abweichend von der eigentlichen Idylle, Scenen des italienischen Volkslebens, deren Behandlung sodann sich der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei annähert. — Die schönste und edelste Ausbildung dieser idyllischen Darstellungsweise zeigt sich in den Bildern von Albert Cuyp (geb. 1606) und Adrian van de Velde (1639—1672); auch bei Joh. Asselyn (geb. 1610), K. Dujardin (1635—1678) und Nicolaus Berchem (1624—1683), obschon der letztere, bei grosser Vielseitigkeit, im Gefühle nicht immer rein ist. Neben ihnen sind Dirk van Bergen, W. Romeyn, C. Clomp, Begyn u. A. m. zu nennen. — Zu den bedeutendsten Meistern, die mehr Scenen des italienischen Volkslebens als eine Darstellung idyllischer Zustände

vorführen, gehören Joh. Miel (1599—1664) und Joh. Lingelbach (1625—1687), der letztere ein Deutscher. — Bei einigen Malern erscheint die Darstellung von Viehheerden als der vorzüglichste Theil des Bildes; unter diesen zeichnen sich namentlich aus: Johann Heinrich Roos (1631—1685) und sein Sohn Philipp Roos, gen. Rosa di Tivoli, sowie die Schaafmaler Jacob van der Does und Joh. van der Meer d. j.

Bei den letztgenannten tritt zum Theil minder die Absicht auf idyllische Zustände hervor, demgemäss auch die Landschaft mehr die einfachere nordische Stimmung gewinnt. Als durchaus schlichte, aber mit unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführte Abbildungen eines nordisch prosaischen Hirtenlebens erfreuen sich die Gemälde des Paul Potter (1625—1654) des höchsten Ruhmes.

Eigenthümlich steht den Genannten Philipp Wouverman (1620—1668) gegenüber. Er liebt es, das Leben der vornehmen Stände im Freien, namentlich Jagdzüge, darzustellen und dabei zugleich, wie die Maler der idyllischen Richtung das weidende Vieh, das Pferd in dem Adel seiner Gestalt und in der Kühnheit seiner Bewegungen vorzuführen. Die Zierlichkeit seiner Behandlung entspricht der Wahl dieser Gegenstände, und die heitern, von lichtem Glanze erfüllten Lüfte dienen nicht minder dazu, einen poetischen Klang über dieselben hinzuhauchen.

§. 4. Thierstücke und Stillleben.

Neben der Landschaft und dem Genre entwickeln sich gleichzeitig noch mannigfaltige Darstellungen andrer Art, und zwar solche, in denen das, was früher in den historischen Bildern nur als einzelnes Beiwerk oder Schmuck erschienen war, nicht minder selbständig, mit hochausgebildetem Sinne für eine freudig glänzende Dekoration, behandelt wird.

Hieher gehört zunächst die Thiermalerei. In ihrer selbständigen Bedeutung, und im Gegensatz gegen die ebenbesprochenen landschaftlich idyllischen Bilder, hat sie es besonders mit den jagdbaren Thieren zu thun, die zumeist, zum Schmucke adliger Jagdschlösser, in grossem Maassstabe dargestellt werden, theils in den regen Aeusserungen ihres Lebens, theils als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmuthige Contraste bilden. Bedeutsam erscheint auch hier wiederum der Einfluss des Rubens; einzelne Jagdbilder von seiner Hand führen uns mächtig in das thierische Leben ein. Voll ebenso grossartiger Energie sind sodann die Thierstücke seines Freundes Franz

Snyders (1579—1657), der diesem Fache ausschliesslich, aber als dessen vorzüglichster Meister angehört. Ihm reihen sich Joh. Fyt (1625—1700), Karl Rutharts, Lilienberg und Joh. Weenix (1644—1719) an, die letzteren besonders in der Darstellung des Federwildes ausgezeichnet. Einer der spätesten Maler von Jagdthieren, schon minder vollendet in der künstlerischen Behandlung, ist der Deutsche, Joh. Elias Ridinger (1695—1767). — Einzelne Künstler, wie Melchior Hondekoeter (1636—1695), Adrian van Utrecht und Peter Caulitz, ein Deutscher, begnügten sich, minder aristokratischen Sinnes, mit den Darstellungen von Hühnerhöfen.

Ein zweites, ebenfalls sehr wichtiges Fach, besteht in den Frühstücksbildern, in denen auf zierlichem Tischchen alles Behagen eines holländischen Vormittages, kunstreiche Pokale und Krüge, funkelnde Gläser, Hummern, Krabben, Austern, Früchte der verschiedensten Art zur Schau gestellt werden, in denen aber zugleich, bei tiefer Versenkung des Sinnes in den Gegenstand, die reizvollste Harmonie der Farben und ein lieblich spielendes Helldunkel sich ausgebildet zeigen. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind, als der Mitte und der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, Adrieanssen, Evert und Wilhelm van Aelst, Peter Nason, Th. Apshoven, u. A. m. anzuführen.

Ein drittes Hauptfach endlich bildet die Blumenmalerei, deren zierliche Gebilde, zum Theil in Verbindung mit Früchten, sich zu den anmuthvollsten Schmuckstücken zusammenordnen. Hier findet der Sinn für die Farbe, für deren leise Abstufungen und Uebergänge, für ihren harmonischen Zusammenklang im Einzelnen und in dem Ganzen der Darstellung, das angemessenste Feld, um sich völlig frei und selbständig entwickeln zu können. Die feine und sinnvolle Beobachtungsgabe für dies Farbenspiel der Blumen vergegenwärtigt uns jene eigenthümlichen, zu einer fast leidenschaftlichen Poesie gesteigerten Zustände des holländischen Handels, da von der Entfaltung einzelner Blumenzwiebeln oft das Glück oder Unglück der reichsten Häuser abhängig war. — Zu den früheren Meistern, die sich in selbständigen Blumenbildern versucht, gehört Johann Breughel, der seinen Beinamen des Blumenbreughels solchen Darstellungen verdankt. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660), dem sich van der Spelt anschliesst; die edelsten und gehaltensten Darstellungen aber sind die des Joh. David de Heem (1600—1674). Als treffliche Nachfolger des letzteren sind sein Sohn Cornelius de Heem,

Abraham Mignon (ein Deutscher), Maria van Osterwyck, Jacob Walscapele zu nennen. Die äusserste Feinheit und Eleganz, zuweilen zwar schon auf Kosten der Gesammtharmonie, zeigt sich schliesslich in den Arbeiten der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750) und des Johann van Huysum (1682—1749.)

Die Werke der beiden letztgenannten gehören entschieden zu den bedeutendsten Leistungen, sofern es sich um einen selbständig künstlerischen Werth handelt, welche uns das achtzehnte Jahrhundert, bis auf die neuen Erscheinungen am Schlusse desselben, darbietet. Sie lassen den Scheidegruss der alten Kunst in einem lieblich heiteren Spiele verklingen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Holzschnitt und Kupferstich, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

---

§. 1. Vorbemerkung.

Die Erscheinung des Holzschnittes und Kupferstiches, d. h. die Vervielfältigung der Zeichnung durch den Druck, bildet ein vorzüglichst charakteristisches Merkmal für die gesammte Kunstperiode des modernen Zeitalters. Auf die Werke dieses Faches ist in den vorangehenden Kapiteln bereits mehrfach hingedeutet worden, sofern ihre Betrachtung nöthig war, um das Streben und die Richtung einzelner Künstler in genügender Ausdehnung würdigen zu können; gegenwärtig ist es unsre Aufgabe, den Gang der technischen Ausbildung in Holzschnitt und Kupferstich, von seinem Ursprung an, in einem umfassenden Ueberblicke zu verfolgen. Denn wenn sich beide auch, was den geistigen Gehalt der durch sie beschafften Darstellungen anbetrifft, den im Vorigen besprochenen Entwickelungsstadien anschliessen, so verfolgt doch ihre technische Ausbildung (und namentlich die des Kupferstiches) einen fast unabhängigen, einen diesen Entwickelungsstadien häufig entgegengesetzten Weg; sie schreitet in regelmässiger Stufenfolge vom ersten Versuch zu stets erhöhter Vollendung vor und erscheint insgemein in denjenigen Epochen, in welchen der tiefere künstlerische Sinn mehr oder weniger mangelt, in bedeutsamster Entfaltung. Es ist etwas Selbständiges, etwas eigenthümlich Gültiges in dieser Technik, das seine besondre Würdigung in Anspruch nimmt; namentlich gilt dies von denjenigen Werken, welche eine N a c h b i l d u n g bereits vorhandener Kunstwerke zum Zwecke haben. Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese vervielfältigenden und nachbildenden Künste den Gegensatz der Architektur des modernen Zeitalters ausmachen.

§. 2. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt,[1] der die Zeichnung erhaben ausgeschnitten darstellt, tritt uns von beiden Gattungen der Kunsttechnik zuerst entgegen; sein Ursprung und seine vorzüglichste Ausbildung gehören Deutschland an; doch erscheint er, was seine höhere Bedeutung anbetrifft, dem jüngeren Kupferstich bald untergeordnet. Mehr oder weniger rohe Stempel von verschiedener Art, wie sie seit den Zeiten des grauen Alterthums für mannigfaltige Zwecke gefertigt waren, gaben das Vorbild zu den Holzschnitten. Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begegnen uns die ersten, für den Abdruck gearbeiteten Werke dieser Art, rohe Umrisszeichnungen auf Spielkarten und auf Heiligenbildern. Das früheste Datum, welches sich auf einem dieser Blätter, einer Darstellung des h. Christoph, vorfindet, ist die Zahrzahl 1423; (es sind zwei Abdrücke davon bekannt: einer, aus der Karthause von Buxheim, in der Bibliothek des Lord Spencer zu Althorp, ein andrer im k. Kupferstichkabinet zu Paris). Doch ist neuerlich in Zweifel gestellt worden, ob sich die angegebene Zahrzahl auf die Entstehungszeit des Blattes beziehe; die Darstellung selbst hat noch das Gepräge des germanischen Styles. Den Blättern solcher Art schliessen sich sodann, als Hauptbeispiele, verschiedene xylographische Bilderbücher an, deren Entstehung um die Mitte und in das dritte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, Darstellungen der Apokalypse, des Hohen Liedes, die sog. Armenbibel, den sog. Heilspiegel u. dgl. m. enthaltend. Auch in ihnen ist die Behandlung durchweg noch einfach und roh; den Umrisszeichnungen wird nur zum Theil eine spärliche Schattenangabe beigefügt. Von bedeutenderem Einfluss auf die Ausbildung des Holzschnittes war, gegen den Schluss des Jahrhunderts, Michael Wohlgemuth; die unter seiner Leitung gefertigten Blätter zeigen zuerst das Bestreben nach einer bestimmteren Schattenwirkung.

In der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts entwickelte sich eine so bedeutende, wie erfolgreiche Thätigkeit im Fache des Holzschnittes. Vornehmlich gehört dieselbe der fränkischen Schule und den Künstlern verwandter Richtung an. Fast alle namhaften Meister dieser Zeit liessen ihre Compositionen, oft in blätterreichen Reihefolgen, durch das Messer des Holzschneiders vervielfältigen; so vornehmlich Albrecht Dürer, so Burgmair, Scheuffelin, Lucas Cranach u. a. m. Dass diese Meister selbst in Holz

[1] Hauptwerk: *A treatise on wood engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson.*

geschnitten, dürfte nur für den seltensten Fall anzunehmen sein; nur Niclaus Manuel von Bern erscheint bestimmt auch als selbstthätiger Holzschneider. Im Allgemeinen haben die Holzschnitte dieser Zeit den Charakter freier Federzeichnungen, die, zum Theil wenigstens, mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit ausgeschnitten, zumeist jedoch nicht eben mit besondrer Rücksicht auf die Technik des Holzschnittes angelegt sind. Die vorzüglichste Ausnahme hievon machen die nach Holbein's Zeichnungen gefertigten Holzschnitte, in denen die eigenthümlichen technischen Bedingungen beobachtet und zugleich in geistreich künstlerischer Weise ausgebildet sind; als den Formschneider, der die bedeutendsten Arbeiten nach Holbein gefertigt, nennt man, nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit, Hans Lützelburger.[1] — Gleichzeitig erscheinen ähnliche Leistungen auch in den Niederlanden, namentlich Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas von Leyden.

Die italienischen Holzschnitte sind im Allgemeinen weniger bedeutend, auch in der Zeit jenes hohen Aufschwunges der Kunst im sechszehnten Jahrhundert, indem man hier auf die technische Ausbildung geringere Sorgfalt verwandte und die Behandlung mehr skizzenartig erscheinen liess. Doch erfreute sich dort eine eigenthümliche Gattung dieser Technik, deren ursprüngliche Erfindung zwar ebenfalls Deutschland angehört, mannigfacher Anwendung und Ausbildung. Dies ist die Gattung der sog. Helldunkel, eine Nachahmung von Tuschzeichnungen, in welcher die Umrisslinien und die verschiedenen Tuschlagen der Schatten durch verschiedene Platten übereinander gedruckt wurden. In der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts war Ugo da Carpi, später Andrea Andreani in dieser Gattung (der letztere auch in der Fertigung einfacher Holzschnitte) ausgezeichnet.

Schon in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts tritt der Holzschnitt beträchtlich gegen den Kupferstich zurück. Das Bestreben, der ausgebildeteren Behandlungsweise des letzteren nachzukommen, verleitete ihn auf eine Bahn, deren Bedingnisse ihm bald zu schwierig wurden. Die vorzüglicheren künstlerischen Kräfte wandten sich gänzlich dem glänzenden Grabstichel oder der leicht beweglichen Radirnadel zu. — Im siebenzehnten Jahrhundert sehen wir den Holzschnitt fast ohne alle künstlerische Bedeutung und zumeist nur zu rohen Bücherzierden verwandt. Eine bedeutende

[1] Die grosse Streitfrage des neunzehnten Jahrhunderts, ob Holbein seine Holzschnitte selbst geschnitten habe oder nicht, kann hier nicht näher berührt werden. Vgl. darüber den Artikel Hans Lützelburger in Nagler's Künstlerlexicon.

Ausnahme machen nur einige, den Niederlanden angehörige Bestrebungen, wo durch Rubens eine erneute und für den Augenblick nicht erfolglose Thätigkeit auch in diesem Fache hervorgerufen ward. Als ausgezeichnete Holzschneider sind in diesem Betracht namentlich C. van Sichem und C. Jegher, der letztere mit Glück nach Rubens arbeitend, hervorzuheben. — Das achtzehnte Jahrhundert erscheint für den Holzschnitt ebenso ungünstig, bis, in der zweiten Hälfte desselben, in England ein neuer Aufschwung beginnt. Thomas Bewick (1753—1828) gründete hier eine vorzügliche Schule, durch welche die heutige glänzende Entwickelung des Holzschnittes eingeleitet ward.

§. 3. Der Kupferstich.

Der Kupferstich[1] hatte bedeutende Vorgänger an jenen, in Metall gravirten Zeichnungen, die in den Zeiten des Alterthums (besonders bei den Etruskern) und im Mittelalter häufig zur Ausführung gebracht wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich die Niellen wichtig, Gravirungen, in welchen die vertieften Striche mit einer dunkeln Schmelzmasse ausgefüllt wurden, und die, in kleinem Maassstabe sauber ausgeführt, zur Dekoration verschiedenen Geräthes dienten. So häufig indess solche Arbeiten waren, so scheint man doch nicht viel vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den Gedanken, dass dieselben zum Abdrucke vorzüglich geeignet seien, aufgefasst zu haben. Den nächsten Anlass hiezu gab ohne Zweifel der Holzschnitt und das ganze Bestreben jener Zeit, die vervielfältigenden Darstellungsmittel auszubilden; die Erfindung selbst mag an verschiedenen Orten gemacht sein. Gewöhnlich schreibt man dieselbe dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, der in der Anfertigung von Niellen besonders gerühmt wird; er soll zuerst darauf gekommen sein, die Gravirung derselben, vor dem Einbrennen jener Schmelzmasse, mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt auf einem Schwefelabguss zu fixiren, dann auch auf Papier abzudrucken. Den ersten Druck auf Papier soll er von einer sog. Pax (einer kleinen, künstlerisch geschmückten Metallplatte, deren man sich bei feierlichen Messen bediente), angeblich vom J. 1452, gemacht haben. Diese Pax, im Niello die Krönung Mariä enthaltend und für die Kirche S. Giovanni in Florenz gefertigt, befindet sich gegenwärtig im dortigen Museum; ein altes Blatt, das als Abdruck derselben vor der Schmelzarbeit gilt, im k. Kupferstichkabinet zu Paris. Doch sind die

[1] Vgl. besonders J. G. von Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst.

verschiedenen Umstände dieser ganzen Angelegenheit, auch das Jahr der Anfertigung der genannten Pax, noch nicht mit genügender Sicherheit bestimmt. Der Styl derselben scheint eher auf eine etwas spätere Zeit zu deuten; und es dürfte im Gegentheil wahrscheinlicher sein, dass die Erfindung, gleich dem Holzschnitt und dem Buchdruck, in Deutschland gemacht und dort zuerst ausgebildet sei. In Deutschland findet sich die grössere Mehrzahl älterer Kupferstiche, die zum Theil noch vor die Zeit des J. 1450 hinaufzureichen scheinen; auch zeigt sich die äussere Technik hier früher durchgebildet, während sie in Italien bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts hinein noch durchweg auf einer untergeordneten Stufe bleibt.

Für die Uebersicht ist es indess vortheilhaft, mit den italienischen Kupferstechern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zu beginnen. Charakteristisch ist für dieselben, dass ihr vorzüglichstes Bestreben, allerdings in Uebereinstimmung mit den nächsten Bedingnissen der Technik des Kupferstiches, dahin geht, die plastische Bezeichnung der Form hervorzuheben, die grösste Sorgfalt der Umrisslinie zuzuwenden und sodann die Rundung der Form durch eine mehr oder weniger ausgeführte Schattirung mehr nur anzudeuten. Als der erste namhafte Meister dieses Faches ist der Florentiner Baccio Baldini hervorzuheben, der nach Zeichnungen des Sandro Botticelli arbeitete; sein erstes zuverlässiges Blatt findet sich in einem Druckwerke vom J. 1477. Ungleich bedeutender als dieser, war der Maler Andrea Mantegna; er förderte die Ausbildung und die Behandlung des Stiches zu einer wesentlich höheren Stufe; zugleich bot seine ganze, plastisch-antikisirende Darstellungsweise, das Relief-artige derselben, der eben angedeuteten Richtung ein vorzüglich angemessenes Feld dar. Seiner Weise schlossen sich Giovanni Antonio da Brescia und Rabotta, ein Florentiner, an. Andre, wie Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Gio. Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Girol. Mozzetto, Benedetto Montagna, Domenico Campagnola, verbanden damit im Einzelnen zugleich das Bestreben nach malerischer Wirkung. — Eine neue Förderung, dem hohen Aufschwunge der italienischen Kunst zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entsprechend, brachte Marc Antonio Raimondi (geb. um 1488) der italienischen Kupferstecherei. Anfangs durch Francesco Francia als Goldschmied gebildet, zeigt er sich in seinen früheren Stichen diesem Meister verwandt, dann dem Andrea Mantegna nachstrebend. Bald jedoch wandte er sich zu Raphael und stach vorzugsweise nach

dessen Zeichnungen, sowie auch nach denen einiger Schüler und Zeitgenossen Raphaels. Raimondi's Grösse besteht in der Empfänglichkeit für den Geist, der in jenen Zeichnungen niedergelegt war, und in dem Vermögen, denselben mit freiem Bewusstsein wiederzuschaffen; mit feinem Verständniss giebt auch er die Umrisslinien wieder, während er sich in der Schattirung, auf ein einseitig technisches Verdienst verzichtend, mit sehr einfacher Strichlage begnügt. Seine Blätter sind wesentlich mit in Betracht zu ziehen, wenn es sich um eine Würdigung der grossen Zeit, welcher er angehört, handelt. An Marc Antonio reiht sich eine bedeutende Zahl von Nachfolgern an. Zunächst seine beiden Schüler Agostino da Venezia, ein vorzüglich geistreicher Zeichner, und Marco da Ravenna. Sodann der (dem Namen nach unbekannte) Meister mit dem Würfel, der dem Marc Antonio sehr nahe steht; Beatrizet, ein mehr mechanischer Nachahmer; Enea Vico, und die Künstlerfamilie der Ghisi, deren Werke zum Theil jedoch schon in die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts hinabreichen. Der bedeutendste und ausgebildetste unter den Gliedern dieser Familie ist Giorgio Ghisi; mehr untergeordnet sind Adam und Diana Ghisi. Sodann gehört noch hieher der venetianische Maler Batista Franco, il Semolei, dessen künstlerische Richtung in dem Kupferstich ein ihr angemessenes Element finden musste. — Giulio Bonasone, Schüler des Lorenzo Sabbatini, geht bereits auf einen leichten Vortrag in mehr manieristischem Sinne aus. Noch ungleich mehr Giulio Sanuti. Ueberhaupt verfällt die italienische Kupferstecherei in der manieristischen Periode gegen den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts, und oberflächlich radirte (geätzte) Blätter, die in dieser Zeit beliebt werden, sind nicht geeignet, den edlen Ernst der früheren zu ersetzen.

In Deutschland erscheint, wie bereits bemerkt, der Kupferstich früher verbreitet und ausgebildet als in Italien. Auch zeigt derselbe hier, der ganzen nordischen Kunstrichtung gemäss, von vornherein mehr das Bestreben nach malerischer Wirkung, indem das Spiel der Lichter und Schatten, durch feine, sich zum Theil mehrfach durchschneidende Strichlagen hervorgebracht, besonders beobachtet wird. Der Stich scheint sich hier mehr an die zierlich saubere Behandlungsweise der Miniaturmaler, als an die Technik der Goldschmiede anzuschliessen; die Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen, was den inneren Charakter der Darstellung anbetrifft, dieselben Einflüsse der Eyck'schen Schule, die wir bereits in der deutschen Malerei bemerkt haben. Zunächst ist hier ein unbekannter Meister anzuführen, dessen Blätter mit den

Buchstaben E. S. und mit den Jahrzahlen 1465 und 1467 versehen, bereits das Gepräge einer vorzüglichen technischen Ausbildung tragen, somit eine vieljährige, schon vorangegangene Uebung voraussetzen lassen. Seinen Blättern reihen sich viele andre von ebenfalls unbekannten Stechern derselben, zum Theil auch wohl einer früheren Zeit an. Als namhafte Stecher der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind hervorzuheben: Franz von Bocholt, dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen; Israel von Meckenen, ein handwerksmässiger Nachfolger des Ebengenannten; vor Allen aber Martin Schongauer, dessen Verdienste bereits bei Betrachtung der Malerei gewürdigt sind. — Eine höhere Entfaltung des Stiches, immer jedoch in der angedeuteten, eigenthümlich deutschen Richtung, lassen für die ersten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts die von Albrecht Dürer gestochenen Blätter erkennen; jenes malerische Princip bildet sich hier in so meisterlicher Freiheit, wie in zartester und sorgfältigster Technik aus. Die zahlreichen Kupferblätter Albrecht Dürer's und die Masse der nach seinen Zeichnungen gefertigten Holzschnitte bekunden vorzugsweise den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes. Auch ist zu bemerken, dass ihm die Erfindung der Aetzkunst, die später so interessante Erscheinungen hervorbringen sollte, angehört. An Dürer reiht sich eine namhafte Anzahl von Schülern und Nachfolgern an, die theils, wie besonders H. Aldegrever und A. Altdorfer, an der eigenthümlich deutschen Behandlungsweise festhielten, theils dieselbe mit der italienischen des Marc Antonio Raimondi, und zwar zumeist nicht ohne Glück, zu verschmelzen wussten; im letzteren Betracht sind namentlich G. Pens, sodann J. Bink, Bartel und Hans Sebald Beham anzuführen. Unter den Nürnbergern gehören noch hieher: der, bereits als Bildschnitzer namhaft gemachte Ludwig Krug und der Glasmaler August Hirschvogel, der vornehmlich die Aetzkunst weiter ausbildete. Neben diesen ist Lucas Cranach zu nennen, dessen Kupferstiche sich durch einen freien und kühnen Vortrag auszeichnen. — Andre deutsche Meister, deren Blüthe ebenfalls noch der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehört, bezeichnen entschiedener den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, auch schon zu einer manieristischen Behandlungsweise; so der Augsburger Daniel Hopfer und der Nürnberger Virgilius Solis.

Unter den Niederländern jener Zeit zeichnet sich Lucas von Leyden durch die höchste Feinheit und Gewandtheit im Mechanischen des Stiches, Dirk van Staren (gest. 1544) durch

eine edle Ausbildung des eigenthümlich niederländischen Charakters aus. —

In der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, welche die allgemeine Verbreitung jener reineren, von den grossen italienischen Meistern ausgebildeten Behandlung der Form, ob auch in äusserlich manieristischer Auffassung, zur Folge hatte, gelangte auch der Kupferstich, was das Formelle seiner Technik anbetrifft, zu einer höheren Stufe. Dies geschah in den Niederlanden, und zwar vornehmlich durch den Holländer Heinrich Goltzius (1558 — 1617). Er förderte jene plastische Behandlungsweise, die bei den älteren Italienern nur mehr in Andeutungen bestanden hatte, zu einer wundersamen Ausbildung, indem er durch den Schwung und die Bewegung seiner Schattenlinien, durch ihr Anschwellen und Verschwinden, durch die verschiedene Weise ihrer Durchschneidung allen Gesetzen der Modellirung aufs Genaueste zu folgen wusste. Der geistige Gehalt seiner Werke ist allerdings gering; aber man möchte fast sagen, es sei dieser Mangel nöthig gewesen, um zu einer also freien Herrschaft über den Stoff gelangen zu können. Ihm schloss sich eine namhafte Anzahl von Nachfolgern an; unter seinen Schülern sind besonders hervorzuheben: Jacob Matham, Johann Müller und Joh. Sanredam. Bei Andern, wie bei den Gebrüdern Sadeler, unter denen Johann (geb. 1550) der bedeutendste ist, ging indess auch das Aeussere dieser Behandlungsweise in Manier über.

Durch Goltzius' Bestrebungen war dem Kupferstich zuerst das Feld eröffnet worden, auf welchem seine eigenthümliche Bedeutung sich entwickeln sollte; erst in solcher Behandlung war er geeignet, die Leistungen der höheren Kunst mit selbständig künstlerischer Gültigkeit nachzubilden, gleich ihnen die volle Durchbildung der Form, alle Unterschiede des Stofflichen in der Erscheinung und selbst den Anschein der Farbe wiederzugeben. Dieser Grad der technischen Ausbildung forderte aber auch eine ausschliessliche Hingabe von Seiten des Künstlers, der sich dem Stiche widmen wollte; für den Maler, der darin seine Ideen unmittelbar auszudrücken und zu vervielfältigen gedachte, war er nicht füglich mehr geeignet. Die Maler wandten sich somit, für diese Zwecke, fortan der Aetzkunst zu, in welcher die leichten Spiele der Radirnadel dem Gedankengange ungleich bequemer und unmittelbarer folgen mussten.

So haben die niederländischen und vornehmlich die holländischen Maler des siebenzehnten Jahrhunderts (auch einzelne, die andern Nationen angehören) eine ungemein grosse Anzahl geistreich hingeworfener, mehr oder weniger durchgeführter Radirungen hinterlassen. Es mag genügen, unter ihnen einige anzuführen, die sich in diesem Fache vorzüglich ausgezeichnet: Paul Rembrandt, auch in seinen Radirungen der grosse Meister des Helldunkels; Adrian van Ostade und C. Dusart; Ant. Waterloo, in seinen kleinen landschaftlichen Radirungen von höchster Meisterschaft; Jac. Ruysdael (nur einzelne Blätter); Claude Lorrain, H. Swanevelt, Johann und Andreas Both; N. Berghem (zumeist Thierstücke), Paul Potter, u. A. m. Einzelne, wie P. van Laar und van der Kabel, wurden jedoch durch die leichte Technik auch zu einer flüchtig rohen Behandlungsweise verleitet. —

Als eine eigenthümliche Erscheinung mag den Ebengenannten ein etwas älterer Meister, Heinrich van Goudt (geb. 1585) gegenübergestellt werden, von dem eine Reihe von Compositionen des Adam Elzheimer mit dem Grabstichel in einer zierlich freien Radirmanier gestochen wurde.

Der eigentlich ausgebildete Kupferstich, wie derselbe durch Goltzius begründet war, erhielt zunächst durch Rubens, den allseitig Wirkenden, den Anstoss zu neuer Entwickelung. Er versammelte eine Reihe von Kupferstechern um sich, welche mit jener Behandlungsweise eine kräftige Lebensfülle, einen freieren und wirksameren Vortrag, beides im Sinne des Rubens, zu verbinden wussten. Zu ihnen gehören namentlich: Vostermann, besonders gerühmt in Bildnissen; Paul Pontius Soutmann, durch die Feinheit seiner Zeichnung anziehend; Schelte à Bolswert, bedeutend in einer mehr malerischen Wirkung, und Hondius. Als treffliche Schüler des Soutmann sind Jonas Suyderoef und Cornelius Vischer, der letztere besonders im Helldunkel ausgezeichnet, anzuführen. —

Die vollendete Ausbildung des Kupferstiches gehört Frankreich an. Einzelne Leistungen waren hier bereits in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts hervorgetreten; jener Schule von Fontainebleau hatten sich auch Stecher zugesellt, die indess den Malern wesentlich untergeordnet blieben. Als eine bedeutendere Erscheinung begegnet uns, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, zuerst Jacques Callot, der seine phantastisch humoristischen Compositionen, was den Stich anbelangt, in einer einfach soliden Technik ausführte. Neben ihm Claude Melan (geb. 1601),

ein Kupferstecher, der mit launenhafter Beharrlichkeit Alles in Einer gleichmässigen Strichlage, in den Schatten verstärkt und in den Lichtern verdünnt, darzustellen liebte; man hat sogar einen grossen Christuskopf von seiner Hand, der aus einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie besteht. So wenig Gültigkeit eine solche Behandlungsweise an sich haben kann, so musste jedoch auch sie zur Förderung der technischen Entwickelung beitragen. — Die vorzüglichen französischen Meister im Fache des Kupferstiches blühten in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, in jener Periode, in welcher auch die französische Malerei, obschon nicht in gar anziehender Weise, ihren Höhepunkt erreichte. Hier erscheint zunächst Antoine Masson (geb. 1636), in dessen Blättern das rein Plastische, sowie die Licht- und Schattenwirkung, überhaupt das Gesammte des Tones sich höchst ausgebildet zeigt. Sodann als ähnliche treffliche Meister: François de Poilly (1623—1693) und Robert Nanteuil (1630—1678); und als die ausgezeichnetsten: Gerard Audran (1640—1703) und Nicolas Dorigny (1657—1746), der letztere besonders glücklich in der Wahl seiner Vorbilder, wie er z. B. die Cartons von Raphael auf eine vortreffliche Weise gestochen hat. Jünger ist Pierre Drevet (1697—1739), der, im Vortrage höchst elegant und ausdrucksvoll, in der Nachahmung des Stofflichen bis zu einer fast täuschenden Naturwahrheit durchgebildet, besonders in Bildnissen ausgezeichnet ist. — Die verschiedenartigen Vorzüge der französischen und der niederländischen Stecherschule verband Gerhard Edelink (1649—1707), der in Antwerpen geboren und später in Paris ausgebildet, vorzugsweise den Franzosen zuzuzählen ist. In einzelnen Elementen der Technik von einzelnen Meistern allerdings übertroffen, steht er doch, was das Ganze der künstlerischen Behandlung anbetrifft, hoch über allen übrigen. Von ihm ist u. a. jenes berühmte Reitergefecht des Leonardo da Vinci und die, für Franz I. gemalte h. Familie Raphaels gestochen. — Bei manchen französischen Kupferstechern bemerkt man schliesslich das Streben, nicht bloss die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Colorit an sich, und zwar durch mannigfachen Wechsel der Vortragweise, wiederzugeben. Diess konnte jedoch zu keinen sonderlich günstigen Resultaten führen und musste im Gegentheil nur zur Beeinträchtigung der anderweitigen Darstellungsmittel dienen. In manieristischer Ausartung zeigt sich ein solches Streben besonders bei einigen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts, wie bei Jacques Beauvarlet (geb. 1731) und bei Jacques Balechou (1715—1764).

In Deutschland erscheint im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts die Kupferstecherei, gleich den übrigen Künsten, ohne namhafte Bedeutung. Matthäus Merian (1593—1650) und sein Sohn gleiches Namens lieferten eine bedeutende Menge von Prospekten, die aber nur eine nüchtern prosaische Auffassung zeigen. Bartholomäus Kilian, neben andern Gliedern derselben Familie, ist als Bildnissstecher zu nennen. Der einzig ausgezeichnete unter den deutschen Kupferstechern dieser Zeit ist Wenzel Hollar (1607—1677), der zart und tief nachfühlend das Gegebene aufzufassen und ebenso leicht wie sorgfältig darzustellen wusste. — Zu bemerken ist ausserdem, dass dennoch auch in dieser Zeit eine neue Erfindung im Fache des Kupferstiches in Deutschland gemacht wurde, die der sog. Schwarzkunst oder der geschabten Manier, in welcher aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet wird. Der Erfinder ist Ludwig von Siegen; seine frühsten Blätter sind vom J. 1642. — Dem achtzehnten Jahrhundert gehört Jacob Frey (1682—1771) an, der als ein handwerklich tüchtiger Nachfolger der italienischen Stecherschule jener Zeit betrachtet werden muss. — Ein bedeutenderer Aufschwung ging von andern deutschen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts aus, die ihre Studien in Paris machten und die Ergebnisse des französischen Kupferstiches vortrefflich zu benutzen wussten. Zu diesen gehört zunächst, als der bedeutendste, Georg Friedrich Schmidt von Berlin (1712—1775), der eine lebendig malerische Wirkung, bei grosser Sorgfalt und Reinheit der Ausführung, zu erreichen wusste; im Stich und in der Radirung gleich gross, steht er theils dem Edelink, theils dem Rembrandt würdig zur Seite. Sodann Joh. Georg Wille (1717—1808), ein Meister, der besonders in der technischen Durchbildung des Stiches, doch nicht ohne einseitige Bevorzugung derselben, ausgezeichnet war. Sein Schüler Johann Gotthard von Müller (1747—1830) vereinte mit denselben Vorzügen eine ungleich geistreichere Auffassung; während ein zweiter Schüler Wille's, Schmuzer, dessen einseitige Manier allerdings zur Uebertreibung führte. (J. G. v. Müller war der Vater des Christ. Friedrich Müller, 1783—1816, des berühmten Stechers von Raphaels sixtinischer Madonna.)

In Italien hatte, wie bereits früher bemerkt, die Aetzkunst am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts bedeutenden Beifall gefunden. Auch im siebenzehnten Jahrhundert war diess der Fall, und namentlich wurde dieselbe von den Caracci und ihren Schülern mannigfach zur Anwendung gebracht; im Gegensatz gegen diese leichte Technik gründete jedoch gleichzeitig Agostino Caracci

eine eigentliche Stecherschule, welche sich die Resultate der niederländischen Schule jener Zeit anzueignen und eigenthümlich, für eine energische Formendarstellung, auszubilden wusste. Aufs Entschiedenste, doch in freierer Behandlung, wurde dieselbe Richtung durch Pietro Santi Bartoli (1635—1700), der vornehmlich die plastischen Denkmale des Alterthums zum Gegenstande seiner Darstellung nahm, fortgesetzt. Als Nachfolger dieses Künstlers sind besonders die Brüder Pietro und Farao Aquila anzuführen. — Bedeutendere Erscheinungen im Fache des italienischen Kupferstiches bietet das achtzehnte Jahrhundert dar. Die Stecher wandten sich jetzt mit Vorliebe den Meisterwerken der älteren italienischen Maler zu und erreichten in der Nachbildung derselben ähnliche Vorzüge auch für ihr besondres Fach, wie in jenen Werken niedergelegt waren. Das Streben nach einer grossartigen, harmonisch malerischen Wirkung ward zur gediegensten Vollendung durchgeführt. Als der erste bedeutendere Meister, der ein solches Streben einleitete, ist Domenico Cunego (1727—1794) zu nennen. Ihm schloss sich, mit umfassenderem Erfolge, Giovanni Volpato (1738—1803) an. Dem Schüler des letzteren, Raphael Morghen (1758—1833) war der Gewinn einer vollkommen durchgebildeten Meisterschaft vorbehalten. Neben Morghen entwickelten sich zahlreiche Talente, die ebenfalls auf die grösste Achtung Anspruch haben: Gio. Folo, Pietro Bettelini, Pietro Anderloni, Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, u. A. m.

Endlich macht sich auch bei den Engländern, im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts, eine lebhafte Thätigkeit im Fache des Kupferstiches bemerklich; doch erscheint hier im Allgemeinen mehr die Absicht, eine brillante Technik herauszustellen, als das Streben nach geistvoller Durchdringung des Gegenstandes als vorherrschend. Der edelste und gehaltenste unter den englischen Kupferstechern dieser Zeit war Robert Strange (1723—1792), dessen zarte Behandlungsweise ihn vorzüglich zur Nachbildung Tizianischer Compositionen geschickt machte. Ihm zur Seite stand Francesco Bartolozzi (1730—1813), ein Ausländer, doch vorzugsweise in England thätig, geistreich in geätzten Blättern, aber durch die umfassendere und einseitige Einführung der weichlichen Punktirmanier von verderblichem Einfluss. Andre, wie Will. Sharps (geb. 1746) suchten die Linienmanier auf eine effektvoll kühne Weise zu steigern; noch Andre, wie Charles Townley (geb. 1746), bildeten vornehmlich die geschabte Manier aus. Ein vorzügliches Verdienst der englischen Stecherschule

besteht in der wirkungsreichen Behandlung landschaftlicher Darstellungen; einer der vorzüglichsten Meister dieses Faches ist Will. Woollet (geb. 1735).

Der hochausgebildete Zustand, in welchem uns die Kunst des Kupferstiches im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts erscheint, leitet zum Theil unmittelbar zu den künstlerischen Entwickelungsverhältnissen der Gegenwart herüber. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bestrebungen der italienischen Kupferstecher, welche die grossen Meisterwerke der Malerei des sechszehnten Jahrhunderts wiederum neu in das Leben eingeführt, von entscheidender Bedeutung.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Blick auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart.

Seit dem Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts hat ein neuer Aufschwung in dem gesammten Bereiche der Kunst begonnen, als ein leuchtender Widerschein derjenigen Bewegungen, welche den Zustand des europäischen Volkslebens so mächtig verändert, welche die Geister und die Gemüther der Menschen aufs Tiefste durchdrungen, ein neues Leben der Wissenschaft, ein neues Gefühl des Daseins und der persönlichen Geltung hervorgerufen haben. Was im fünfzehnten Jahrhundert begonnen ward und im sechszehnten seine erste wundersame Blüthe erreichte, aber bald in sich zerfiel; was man im siebenzehnten Jahrhundert mit erneuten Kräften erfasste, wiederum zu eigenthümlichen Resultaten durchbildete und wiederum dem Verfall anheimgeben musste; dasselbe Streben, doch aufs Neue in veränderter Gestalt, tritt uns auch in den Kunstleistungen unsrer Tage entgegen. Eine neue Epoche derjenigen Kunst, die wir als die moderne bezeichnet, hat begonnen; eine unzählige Menge von Werken, die zum grossen Theil von denen der früheren Zeit charakteristisch verschieden sind, eine bedeutende Anzahl höchst werthvoller Leistungen bezeugt es uns, dass auch diese Epoche auf eigenthümliche Geltung ihren vollen Anspruch hat. Aber — ob auch bereits fünfzig Jahre, und mehr als fünfzig, seit ihrem Beginn verflossen sind — ein umfassendes und vollkommenes Urtheil über das künstlerische Streben dieser jüngsten Zeit auszusprechen, sind wir noch nicht im Stande; noch wissen wir nicht, ob etwa das Ziel desselben bereits erreicht sein möchte oder in wie weiter Ferne es noch vor uns liege; noch stehen wir mitten drinne in dem berührigen Treiben der mannigfaltigsten Kräfte, das unsern Blick ebenso verwirrt, wie es unser Gemüth zur freudigsten Theilnahme anregt; noch fehlt uns der freie, entfernte Standpunkt, von dem aus wir dies bunte Getriebe überschauen, das Wesentliche und Bedeutsame von dem Vereinzelten und Zufälligen sondern, das Ganze als ein solches und das Einzelne in seiner Bedeutung zum Ganzen würdigen möchten. Wir dürfen es somit nicht wagen, die Kunstbestrebungen der Gegenwart zu einem umfassenden und in

sich geschlossenen Bilde zu vereinigen; auf die einzelnen Leistungen aber in ihrer Besonderheit näher einzugehen, verbietet schon an sich der Zweck dieses Handbuches.

Dennoch giebt uns der Zustand der heutigen Kunst wenigstens zu einigen allgemeinen Bemerkungen Gelegenheit, die uns auf einzelne charakteristische Unterschiede von den Bestrebungen der früheren Epochen aufmerksam machen.

Fürs Erste ist der Antheil, den gegenwärtig die europäischen Völker an den künstlerischen Interessen nehmen, zum Theil wesentlich verschieden von den früheren Verhältnissen. Italien, Jahrhunderte hindurch als die Herrin und Meisterin im Bereiche des künstlerischen Schaffens anerkannt, erscheint von jener beneidenswerthen Höhe tief herabgesunken, und nur vereinzelte Erscheinungen treten uns hier noch als der Nachhall einer glücklicheren Vergangenheit entgegen. Zuerst von jenem Geiste des neuen Zeitalters freudig angehaucht, dann ihn mit Gewalt vernichtend, hat Italien mit ihm auch den Keim eines neuen Lebens von sich gestossen, und das alte ist ohnmächtig und keiner Erneuung mehr fähig dahingewelkt. Dasselbe ist der Fall mit Spanien; doch bietet hier die jüngste Zeit das Schauspiel einer stürmenden Regeneration dar, deren Früchte aber erst von der Zukunft zu erwarten sind. Frankreich und Deutschland dagegen erscheinen als die beiden Mächte, denen vorzugsweise das neue Kunstleben angehört; glänzender, mehr in die Sinne fallend, zum Theil auch mehr umfassend, hat sich dasselbe in Frankreich entfaltet; stiller und schlichter, aber auch mit tieferem und reinerem Gefühle erfasst, in Deutschland. Belgien schliesst sich vorzugsweise an Frankreich an; Holland hat die Bahn der Vorfahren nicht ohne Glück aufs Neue eingeschlagen. In England sind mancherlei künstlerische Kräfte, zum Theil von namhafter und eigenthümlicher Bedeutung hervorgetreten, ohne dass die dortige Thätigkeit im Ganzen jedoch mit der von Frankreich und Deutschland zu vergleichen wäre. Noch weniger gilt dies von dem Kunststreben, welches in den skandinavischen und slavischen Ländern erwacht ist, obgleich auch aus ihnen künstlerische Erscheinungen, einzelne sogar von höchster Bedeutung, hervorgegangen sind.

Sodann sind wir wenigstens soweit von dem ersten Beginn des neuen Aufschwunges der Kunst entfernt, dass wir auch in ihm bereits einige besondre Stufen der Entwickelung unterscheiden können. Wir finden in der Aufeinanderfolge dieser Stufen eine gewisse innere Nothwendigkeit, die uns nicht minder, wie die einzelnen Meisterwerke in ihrer abgeschlossenen Bedeutung, zu einer Bürgschaft für die selbständige Gültigkeit der gegenwärtigen Epoche dienen darf.

Als die erste Stufe dieses Entwickelungsganges haben wir, wie es scheint, gewisse, ob auch zum Theil vereinzelte Bestrebungen zu betrachten, die vorzugsweise noch dem achtzehnten Jahrhundert, etwa schon der Zeit seit der Mitte desselben, angehören. Es sind solche, in denen sich das Princip einer einfachen und völlig unbefangenen Natürlichkeit, und hierin eine sehr glückliche Gegenwirkung gegen das manierirt conventionelle Wesen, welches bis dahin vorherrschend war, ausspricht. Diese Bestrebungen finden sich vornehmlich in Deutschland; als ihr Hauptsitz erscheint Berlin. Für das Fach der Malerei mögen in diesem Betracht die kleinen radirten Blätter von D. Chodowiecki (1726—1801), deren unübertreffliche Naivetät höchst anziehend wirkt, genannt werden; für die Sculptur die verschiedenen Bildnissstatuen von J. G. Schadow (geb. 1764). In der Architektur zeigt sich dasselbe Bestreben in einer gewissen Einfalt der Anlage, die allen unnöthigen Schmuck zu vermeiden trachtet, mehr nur die nächsten Bedingnisse der Construction im Auge hat und vornehmlich auf eine ruhig harmonische Massenwirkung ausgeht. Kleinere Bauten solcher Art findet man mehrfach in Berlin und der Umgegend; als ein grösseres, aber schon mehr stattliches Werk ist das Münzgebäude zu Berlin, von H. Gentz um den Schluss des achtzehnten Jahrhunderts gebaut, anzuführen.

Gleichzeitig werden aber auch bereits andre, ungleich mehr umfassende Bestrebungen sichtbar, in denen wir die zweite Stufe der Entwickelung erkennen. Dies sind diejenigen, die auf einem erneuten und tiefer als bisher eindringenden Studium der Antike beruhen, und durch welche der Kunst wiederum der Gewinn eines geläuterten und gereinigten Styles zu Theil wurde. Als gewaltiger Herold ging diesen Bestrebungen Johann Winckelmann (1717—1768) voran, dessen prophetisch begeistertes Wort von seinen Zeitgenossen bewundert, aber erst von der folgenden Generation in lebendigem Schaffen wiedergeboren ward. Seinen wissenschaftlichen Forschungen folgten die Untersuchungen der Monumente des griechischen Landes selbst; wo er zumeist nur ahnen konnte, ward durch diese eine unmittelbare Anschauung dargeboten. Seit Stuart und Revett ward die Aufnahme und Vermessung der griechischen Baudenkmäler eifrig betrieben; dann wurden grosse Schätze der griechischen Sculpturen (besonders durch Lord Elgin) in die Museen des westlichen Europa entführt und in Gypsabgüssen überallhin verbreitet. — So kehrte man, was zunächst die Architektur anbetrifft, von dem wunderlichen Schnörkelwesen der früheren Zeit zu den reinen classischen Formen zurück; theils zwar noch, wie besonders von Seiten der Franzosen, in der römischen

Auffassung dieser Formen; theils, wie bei einzelnen englischen Bauten, in unmittelbarer Nachahmung griechischer Vorbilder; theils in einer Weise, dass man aus dem griechischen Geiste heraus Neues zu schaffen sich bestrebte. In dem letzteren Betracht leistete besonders Deutschland Ausgezeichnetes, und vornehmlich C. Schinkel (1781—1841) ist es, dessen Bauwerke zuerst wieder das reine Bewusstsein der classischen Formenbildung, wie keine andere Denkmäler des gesammten modernen Zeitalters, erkennen lassen. — In der Sculptur tritt die entschieden classische Behandlungsweise zuerst bei dem Italiener A. Canova (1757—1822) hervor; doch steht er noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des achtzehnten Jahrhunderts und dem Streben nach einer edleren Gestaltung. Andre, wie insbesondere die französischen Bildhauer dieser Richtung (z. B. Chaudet, 1763—1812) brachten es, zum Theil nicht ohne bedeutenden Einfluss von Seiten Canova's, nur zu einer äusserlichen Aufnahme der antiken Darstellungsmotive. Ein zartes Gefühl für Naturwahrheit, besonders an weiblichen Formen und im Portrait (die kolossale Büste Schillers), entfaltete Dannecker in Stuttgart (geb. 1758). Hoch über allen Zeitgenossen steht aber der Däne B. Thorwaldsen (geb. 1770), der den Adel und die Keuschheit der griechischen Meisterwerke in sich aufzunehmen und mit ebenso reichem Geiste, wie mit tiefem und innigem Gefühle zu durchaus neuen und eigenthümlichen Schöpfungen zu beleben vermochte. — In der Malerei fand der antikisirende Styl zunächst seinen glänzendsten Vertreter bei dem Franzosen J. L. David (1748—1825), dem eine überaus grosse Menge von Schülern und Nachfolgern sich anschloss; aber seine und seiner Nachfolger Werke sind wiederum von einer manierirten, französisch-theatralischen Auffassung nicht frei. Minder auffällig, aber ungleich edler und mit reinerem Gefühle durchgebildet, sind die Arbeiten einiger deutschen Künstler, vornehmlich die von A. J. Carstens (1754—1798), dem sich E. Wächter, G. Schick u. A. anreihen. Auch gehören hieher, als sehr bedeutsame Werke, Schinkel's Entwürfe im Fache der historischen Malerei.

Eine dritte Stufe entwickelte sich als Opposition gegen die einseitige und in dieser Einseitigkeit frostige Auffassungsweise, zu der jene antikisirende Richtung allerdings häufig genug Veranlassung gab. Im Gegensatz gegen ein formales Streben solcher Art wandte man sich der Blüthenperiode des romantischen Zeitalters zu; man strebte, sich in das tiefere Gemüthsleben jener Zeit zu versenken und von solchem Grunde aus zu einer mehr innerlich bedeutsamen künstlerischen Gestalt zu gelangen. Es fehlte

hier ebenfalls nicht an mancherlei einseitigen Leistungen; zugleich blieb diese Richtung auf einen engeren Kreis (zumeist nur auf deutsche Künstler) beschränkt, auch ging sie schneller, im Verlauf des zweiten und dritten Jahrzehents des gegenwärtigen Jahrhunderts, vorüber, doch musste nothwendig ein solches Bestreben die wohlthätigsten Folgen zurücklassen. — In der Architektur ist hier vornehmlich die Wiederaufnahme des germanischen Baustyles anzuführen. Vielfach verbreitet zeigt sich dieselbe zunächst in England, wo überhaupt zwischen dem Mittelalter und der neueren Zeit keine so scharfe Grenze gezogen war, wie in andern Ländern; bei den Gebäuden für weltliche Zwecke (die an sich freilich bereits eine nur bedingte Anwendung des germanischen Styles gestatten) ist derselbe hier häufig mit Glück zur Ausführung gekommen. In Deutschland sind verschiedene, nicht unbedeutende Monumente germanischen Styles ausgeführt worden, in denen aber auf der einen Seite mehr nur eine Aufnahme der Aeusserlichkeiten dieses Styles, auf der andern eine Umbildung desselben nach einer mehr classischen Formenweise (die seinem Grundprincip widerspricht) ersichtlich wird. Einzelne deutsche Baumeister haben neuerlich statt dessen den romanischen Baustyl in Anwendung gebracht. — Was in der Sculptur in solcher Richtung geleistet worden, hat im Ganzen eine minder hervorstechende Bedeutung erlangt. Ungleich mehr die Arbeiten im Fache der Malerei, und vornehmlich diejenigen, welche auch hier die Auffassungsweise der germanischen Periode, durchgebildet nach den Bedürfnissen einer mehr entwickelten Kunst, erkennen lassen. Als der bedeutendste Meister, der an solcher Richtung mit Entschiedenheit festgehalten, ist Overbeck zu nennen.

Endlich ist diesen verschiedenen Entwickelungsstufen derjenige Zustand der Kunst gefolgt, der vorzugsweise dem heutigen Tage nah steht, dessen Eigenthümlichkeit zu beurtheilen für uns aber auch die grössten Schwierigkeiten hat. Bei einzelnen Meistern erkennen wir es, wie ihre Richtung aus einer oder der andern der vorangegangenen Stufen sich herausgebildet hat; andre stehen uns scheinbar in völliger Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber. Im Allgemeinen können wir sagen, dass ein Anlehnen an die Entwickelungsmomente früherer Epochen nicht mehr als gültig anerkannt werde, dass die Kunst wiederum frei und mündig zu sein begonnen habe. — In bedeutender Einschränkung gilt dies zunächst zwar von der Architektur; hier sehen wir nur erst sehr vereinzelte Andeutungen, welche eine bedeutsamere Zukunft zu verheissen scheinen. Denn noch gilt hier das antike Gesetz als vorherrschend,

noch wird namentlich eine von den classischen Formen unabhängige Ausbildung des Gewölbebaues (wie solche in der romantischen Periode sich ausgebildet hatte, und die, ihrem Princip nach, eine ungleich höhere Stufe der Entwickelung ausmacht) von der Mehrzahl der ausübenden Architekten für unzulässig gehalten. Doch scheint es, dass jene Aufnahme des romanischen Baustyles (vorausgesetzt, dass sie keine Nachahmung sei) zu weiteren und eigenthümlichen, dem heutigen Zustande der Cultur nicht unangemessenen Resultaten führen könne. Dann finde ich — soweit meine Kunde von den heutigen Leistungen reicht — vornehmlich in einigen, nicht zur Ausführung gekommenen Kirchenplänen, die von Schinkel entworfen sind,[1] eine Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues, die als durchaus eigenthümlich und der heutigen Gefühlsweise vorzüglich zusagend anerkannt werden muss. Dasselbe gilt von dem so geistreichen wie anmuthvollen architektonischen System, welches er an der Façade der Bauschule zu Berlin zur Anwendung gebracht hat. — In der Sculptur hat sich, neben jener sinnvollen classischen Richtung, welche Thorwaldsen in hehrer Grösse vertritt, vornehmlich eine zweite geltend gemacht, die am besten als die historische zu bezeichnen sein dürfte, die, besonders in den Monumenten gefeierter Männer, das individuelle Leben so naturgemäss frei wie in edler, gemessener Stylistik darstellt. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Chr. Rauch, dem sich verschiedene ausgezeichnete Schüler anschliessen. Verwandte Elemente zeigen sich bei den neueren französischen Bildhauern; doch gehen diese, weniger auf den Adel des Styles bedacht, zu einer mehr genrehaft naturalistischen Behandlung über. Der bedeutendste unter ihnen ist der Bildhauer David. — Das mannigfaltigste Leben erblicken wir im Fache der Malerei. Wie die Historienmalerei, und diese zum Theil in den umfassendsten Werken, so erfreuen sich die verschiedenen Gattungen der Kabinetmalerei, verschiedenartiger noch abgestuft als bei den niederländischen Kabinetmalern des siebenzehnten Jahrhunderts, der thätigsten und erfolgreichsten Theilnahme. In Deutschland unterschieden sich in jüngster Zeit, neben vielen Leistungen von individueller Besonderheit, vornehmlich zwei Hauptrichtungen: die eine durch die Münchner Schule vertreten, an deren Spitze bisher P. von Cornelius stand (jetzt in Berlin), und die sich durch das Streben nach grossartig stylistischer Auffassung auszeichnet; die andre vornehmlich durch die Düsseldorfer Schule,

[1] Im fünfzehnten und sechszehnten Heft der Schinkel'schen Entwürfe. — Vgl. im Uebrigen meinen Aufsatz über Schinkel in den Hallischen Jahrbüchern, 1838, no. 197—207.

welche einen freieren, aber auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus befolgt, ins Leben eingeführt. In Frankreich hat sich, als vorzüglich bezeichnend für die dortigen Leistungen, eine Geschichtsmalerei entwickelt, die, im völligen Gegensatz gegen die einseitige Classicität der David'schen Schule, auf die lebendigste Individualisirung ausgeht, dabei aber nicht selten an das Genre streift (H. Vernet, P. Delaroche, u. A. m.), zugleich aber auch eine Genremalerei, die das Leben des Tages so schlicht und doch so erhaben zu fassen weiss, dass sie der historischen Malerei ebenbürtig zur Seite steht. (L. Robert.) — Durch die grossen Bauunternehmungen der Zeit ist auch die Glasmalerei wieder ins Leben gerufen und, namentlich in München, unter dem Einfluss der bisherigen Fortschritte der Zeichnung und des Malens überhaupt, zu einer hohen Vollendung gefördert worden. Auch die Cabinets-Glasmalerei hat sich daneben wieder in überraschenden Leistungen ausgebildet. Nicht minder ist die Emailmalerei zu einer erfreulichen Höhe kunstmässiger Behandlung gebracht. — Weiter in das Einzelne der heutigen Kunstleistungen einzugehen, ist hier, wie bereits bemerkt, nicht der Ort. An Büchern und Zeitschriften, in welchen die einzelnen Werke mehr oder weniger ausführlich charakterisirt werden, ist kein Mangel; ebensowenig an, zum Theil sehr meisterlichen Nachbildungen, durch welche das Wesentliche ihrer Composition einer vielseitigen Anschauung anheimgegeben ist.

Dies führt uns auf die nachbildenden und vervielfältigenden Künste unsrer Zeit. Auch in ihnen sehen wir die mannigfaltigste und umfassendste Thätigkeit vor uns, in vielen einzelnen Leistungen den besten Arbeiten früherer Zeit gleich, in der Masse bei weitem ausgedehnter, als diess bisher der Fall war. Der Holzschnittt, seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts neu cultivirt, ist seitdem bei den Engländern, bei den Franzosen und in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolge weiter gebildet worden; die Gediegenheit seiner Leistungen, die Verbreitung derselben stellt ihn mit den Holzschnitten der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts auf eine völlig gleiche, zum Theil auf eine höhere Stufe. — Die Leistungen im Fache des Kupferstiches schliessen sich dem würdig an, was in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten hierin geliefert worden ist. Italiener, Franzosen, Deutsche und Engländer ringen wetteifernd um den Vorzug. Der Stahlstich verspricht dieser Kunstgattung eine noch ungleich grössere Verbreitung, als bis dahin möglich war. — Als eine andere Kunst, die ausschliesslich dem gegenwärtigen Zeitalter angehört, ist die Lithographie zu nennen, die in ihrer mehr populären

Beschaffenheit nicht geringere Ansprüche auf unsre Aufmerksamkeit, rücksichtlich ihrer Bedeutung zum Ganzen der Kunstentwickelung hat. — Endlich ist, als eine eigenthümlich bedeutsame Erscheinung, der Oelfarbendruck anzuführen, der jüngst von Liepmann in Berlin erfunden und durch sachverständige Untersuchung verbürgt ist; durch ihn werden nicht etwa colorirte Blätter, sondern wirkliche, in allem Farbeneffekt ausgeführte Gemälde zur vervielfältigten Darstellung gebracht; für die Popularisirung der Kunst verheisst er somit noch ungleich bedeutendere Erfolge, als die vorgenannten Gattungen. — Es ist augenscheinlich, dass eine so bedeutende Mannigfaltigkeit, eine so vielseitige Ausübung der vervielfältigenden Kunstgattungen einen namhaften und von den früheren Epochen wiederum verschiedenen Einfluss auf die allgemeine Entwickelung der Kunst ausüben muss. Ohne diesen näher bestimmen zu wollen, ohne auch läugnen zu wollen, dass dieser Einfluss in manchen Beziehungen unvortheilhaft wirken könne, ist jedenfalls anzunehmen, dass dadurch eine, früher nie geahnte Verbreitung des Kunstsinnes und der Freude an künstlerischer Darstellung hervorgebracht werden müsse. — In solchen Beziehungen ist hier auch auf die verschiedenen Instrumente hinzudeuten, die, in völlig maschinenmässiger Behandlung, zur Erzeugung selbständig bedeutender bildnerischer Darstellungen dienen, und deren Erfindung ebenfalls unsrer Zeit angehört: so die Collas'sche Reliefcopiermaschine, so die Wunder-Erfindung unsrer Zeit, der Daguerrotype, u. A. m. Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch ebenfalls nicht ausbleiben.

Die Kunst unsrer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. Wenn diese Mittel und diese Kräfte, ein jedes nach seinem Maasse, einem gemeinsamen Ziele entgegengeführt werden; wenn sie sich dem gemeinsamen Stamme, der eigentlich monumentalen Kunst, wiederum anreihen; wenn vor Allem die Architektur wiederum eine selbständig lebenvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit vier Jahrhunderten fast vergessen ist, wiederum erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten!

Nachträge und Berichtigungen.

Zu Seite 21, ff.

Eine überaus reichhaltige Sammlung mexicanischer Alterthümer, ohne Zweifel die umfassendste, die sich in Europa befindet, besitzt Herr Uhde, in Handschuchsheim bei Heidelberg. Im Vorwort zu v. Braunschweig's Alt-Amerikanischen Denkmälern ist auf dieselbe bereits durch C. Ritter hingewiesen worden; eine öffentliche Bekanntmachung ihrer Schätze würde den Forschungen über die Vorzeit Amerika's die ausgedehnteste Grundlage darbieten. Hier mag es an einigen flüchtigen Bemerkungen genügen, zu denen mich ein Besuch in dieser Sammlung veranlasst hat. — In Bezug auf die Architektur ist zunächst eine Reihe von Thon-Modellen, aus Grabstätten entnommen und Teocalli's darstellend, zu erwähnen. Sie haben die gewöhnliche, ganz einfache Form; dabei tragen aber die meisten von ihnen auf dem oberen Plateau (wo sich bei den Monumenten selbst Kapellen-artige Bauten zu finden pflegen) schlanke Spitzkegel, deren Spitze durch eine breite, horizontal liegende Rundplatte gesteckt ist. (Die Kegel erinnern an alt-italische Monumente,[1] die eine ähnlich primitive Culturstufe bekunden, ihre Verbindung mit den Rundplatten sogar an die fabelhaften Berichte über das Grabmal des Porsenna.) — Die bildnerischen Sculpturen sind von sehr verschiedenartiger Beschaffenheit, ohne Zweifel mit volksthümlichen Unterschieden. Im Allgemeinen erscheint hier eine ganz rohe Naturauffassung, der es mehr nur um eine ungefähre Andeutung des Vorhandenen, als um eine an sich bedeutsame körperliche Darstellung zu thun ist. Die Körperverhältnisse sind schwer, die Einzeltheile des Körpers kleinlich mangelhaft oder breit und ebenfalls schwer angegeben; dies zeigt sich besonders an den Gesichtsbildungen, wo das Einzelne gewissermaassen nur roh herausgeschnitten ist, die Nase, die Augenlieder, die Lippen nur roh aus der Fläche hervorgehoben sind. Charakteristische Gesichtsbildungen finden sich nicht häufig; einzelne erinnern an jenes eigenthümlich markante Profil, welches die Abbildungen der Sculpturen von Palenque zeigen. Ein einzelner grosser Kopf hat etwas Aegyptisches, was aber zum Theil nur in äusseren Zufälligkeiten beruht. Neben jenen ganz rohen Naturalismus tritt sodann eine ebenso willkührliche Stylistik, die in barock abenteuerlichem Putz und in seltsamer Verschnörkelung der Körperformen einen phantastischen, mehr oder weniger grauslichen Eindruck hervorzubringen strebt; beides scheint sehr bezeichnend

[1] Vgl. S. 255.

für die Entwickelungsstufe, welche überhaupt die mexikanische Kunst einnimmt. Zu den naturalistischen, um etwas mehr ausgebildeten Figuren gehört auch hier die eines Priesters, der die Haut eines menschlichen Schlachtopfers sich über den Körper gezogen hat. Bei den Thierbildungen aber verschmelzen sich Naturnachahmung und phantastische Stylistik zu einer, mehrfach sehr bedeutenden Wirkung; so ist namentlich der höchst colossale Kopf eines Papagei's sogar mit einer Schönheit gebildet, die den ägyptischen Thierbildungen den Rang streitig macht; auch an, zum Theil nicht minder colossalen Schlangen findet man treffliche Arbeit. Dann gehören hieher die, freilich sehr monstrosen Verbindungen menschlicher und thierischer Körpertheile, ähnlich wie an jener (S. 34 erwähnten) Colossalstatue der aztekischen Todesgöttin. — Unter der Menge von Geräthschaften, welche die Sammlung bewahrt, sind die Thongefässe zu erwähnen, die, in der Form und in den aufgemalten Ornamenten, theils mit den etruskischen und selbst mit den altdorischen, theils auch mit den ägyptischen zu vergleichen sind. Eine grosse Menge von Stempeln, die zum Drucken bestimmt waren, enthält Ornamente ganz von derselben Art, wie sie an den Palästen von Mitla und an andern mexicanischen Monumenten vorkommen.

Auch hier ist mir Nichts aufgefallen, dessen Bildungsweise (im artistischen oder stylistischen Bezuge) mich entschieden an fremdländische, etwa ostasiatische Vorbilder erinnert hätte. Doch will ich mich bescheiden und denen, welche in der transatlantischen Archäologie eine gründlichere Erfahrung besitzen, zugeben, dass einzelne Motive der bildlichen Darstellung in der That aus dem östlichen Asien herstammen mögen. Diese können jedoch eben nur ein oder das andere Einzelne betreffen; das Ganze der mexicanischen Kunst wird nothwendig als aus einer selbständigen und eigenthümlichen Entwickelung hervorgegangen betrachtet werden müssen. Denn vor allen Dingen haben wir daran festzuhalten, dass die Architektur, eins der wichtigsten Zeugnisse volksthümlicher Bildung, hier durchweg auf einer ungleich primitiveren Stufe erscheint, als bei denjenigen Völkerschaften, denen man anderweitig die Ursprünge der mexicanischen Cultur zuzuschreiben geneigt ist. Wäre die letztere von einem der Culturvölker des östlichen Asiens ausgegangen, so müsste die mexicanische Architektur wenigstens Reminiscenzen, ob auch noch so entartete, an die höher entwickelten Formen der ostasiatischen Architektur bewahrt haben, wie wir ein solches Verhältniss allenthalben, soweit uns der historische Entwickelungsgang nur durch Monumente veranschaulicht wird, nachzuweisen im Stande sind. Und wenn wir dennoch annehmen (was andere Gründe durchaus wahrscheinlich machen), dass der vorzüglichste Theil der alten amerikanischen, und namentlich mittelamerikanischen Bevölkerung aus Asien herstamme, so werden wir zugleich genöthigt sein, hinzuzufügen, dass seine eigentliche und ursprüngliche Heimath wenigstens nicht bei den dortigen Culturvölkern zu suchen sei. Alles deutet darauf hin, dass die verschiedenen Völker, welche in Anahuac geherrscht, von Norden eingewandert sind; im Norden treten Amerika und Asien nah zusammen; hier bietet sich ein natürlicher Uebergangspunkt zwischen beiden Welttheilen dar, und so dürfte viel mehr das nördliche

Asien, als das südliche, Ansprüche darauf haben, die Wiege jener räthselhaften Völkerstämme gewesen zu sein.

Zu Seite 152.

Zur Berichtigung einiger Aeusserungen über die Formen des dorischen Gebälkes und zur näheren Erklärung dieser Formen sehe ich mich genöthigt, die folgende Bemerkung hinzuzufügen. Ohne Zweifel verdanken die architektonischen Theile, in denen vornehmlich die Eigenthümlichkeit des dorischen Gebälkes beruht, nicht einem rein ästhetischen Bedürfniss ihren Ursprung; sie scheinen im Gegentheil auf der Reminiscenz an eine rohe materielle Construction, und zwar an eine Holzconstruction, welche früher die Bedachung des Gebäudes ausgemacht hatte, zu beruhen, so dass die Triglyphen allerdings zunächst die vortretende Stirn der Balkenköpfe vorstellen, die Mutulen an das Sparrenwerk des Daches, die Tropfen etwa an die (hölzernen) Nägel erinnern sollen. Wir finden in dieser ganzen Dekoration, wenn wir sie vorurtheilsfrei prüfen, trotz der vollendeten Harmonie, in der sie an den Monumenten der Blüthezeit erscheint, etwas Willkührliches, was sich eben nur in dem Festhalten an alterthümlich ehrwürdigen und dadurch geheiligten Elementen erklärt. Dass das letztere gerade von Seiten des dorischen Volksstammes geschah, stimmt durchaus mit dem eigenthümlichen Charakter desselben überein. Nur freilich ist es unstatthaft, wenn man (was zwar von früheren Erklärern oft genug geschehen ist) diese Formen für mehr als die blosse Reminiscenz, für eine unmittelbare Vergegenwärtigung jener Construction nimmt. Ihre ganze, so freie und selbständige Ausbildung bezeugt es, dass sie nur noch eine symbolische Bedeutung haben, und dass deren Gestaltung wesentlich dem künstlerischen Gefühle anheimgestellt worden war. — Dass die Voluten des ionischen Kapitäles nicht minder auf alterthümlicher Tradition beruhen, habe ich bereits (S. 157) angedeutet; hier aber erscheint das Ueberlieferte zur wahrhaft ästhetischen Consequenz durchgebildet.

Zu Seite 287, f.

Ueber die Beschaffenheit antiker Basiliken lässt sich noch aus einigen Beispielen eine nähere Anschauung gewinnen. Gewöhnlich verweist man für diesen Zweck auf die Basiliken des christlichen Alterthums; dass die letzteren indess, im Allgemeinen wenigstens, bereits eine Umbildung der antiken Form enthalten, somit nicht mehr zu einer genügenden Vergegenwärtigung derselben dienen können, habe ich S. 329 angedeutet. Doch habe ich, S. 340 f., zwei altchristliche, zwar nur in Zeichnungen erhaltene Basiliken angeführt, die wir entschieden als Wiederholungen der antiken Form zu betrachten haben: die kleine sogenannte Basilica Siciniana, die sogar noch für ein ursprünglich heidnisches Gebäude galt, und die Basilica Sessoriana (S. Croce in Gerusalemme), beide zu Rom; die letzere, in ihrer mehr durchgebildeten Anlage, von vorzüglicher Bedeutung.

Sodann ist zu bemerken, dass uns von einer höchst grossartigen antiken Basilika wenigstens noch die Haupttheile des Aeusseren, ob auch durch spätere Bauveränderungen entstellt, vollständig erhalten sind. Dies Gebäude befindet sich zu Trier, als die westliche Seite des ehemaligen kurfürstlichen Palastes, und wird gewöhnlich, obgleich ohne allen positiven Grund, für den Rest eines Constantinischen Palastes ausgegeben. Die eine Langseite und die grosse Nische des Tribunals sind noch erhalten. Zwei Reihen grosser, im Halbkreisbogen überwölbter Fenster füllten (wie an der B. Sessoriana) die Langseite aus; zwischen den Fenstern treten starke Mauerpfeiler vor, welche oberwärts, in Harmonie mit der Fensterform, durch Ueberwölbungen verbunden sind. Auch im Tribunal befanden sich zwei Reihen von Fenstern. Im Innern ist auch noch der colossale Bogen erhalten, welcher die Verbindung des Tribunals mit dem Hauptraume ausmachte. Eine, nicht genügende Darstellung dieses Baurestes findet sich bei C. F. Quednow, „Beschreibung der Alterthümer von Trier und dessen Umgebung" etc.; genauere Darstellungen sind im vierten Heft der „Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung" von Chr. W. Schmidt zu erwarten. Auch die ursprüngliche Anlage des Domes von Trier (vgl. oben S. 465, f.) mag noch als antike Basilika zu deuten sein, obgleich sie wiederum abweichende Eigenthümlichkeiten erkennen lässt.

Zu Seite 353.

Als der Frühzeit der fränkischen Herrschaft angehörig sind noch ein Paar merkwürdige Monumente zu nennen, die sich auf deutschem Boden befinden. Das eine ist die Porta Nigra zu Trier, von der ich bereits S. 307 die Vermuthung ausgesprochen, dass sie nicht den letzten Zeiten des classischen Alterthums, sondern dem Beginn des Mittelalters angehöre; eine Vermuthung, die bei mir inzwischen, seit ich das Gebäude selbst untersucht, zur Ueberzeugung geworden ist. Die Porta Nigra ist somit (worauf ich ebenfalls, S. 350, bereits hingedeutet) vornehmlich dem sog. Palazzo delle Torri zu Turin parallel zu stellen. — Das zweite Monument ist der Clarenthurm zu Köln, der Untertheil eines starken Rundthurmes, dessen Aeusseres mit verschiedenfarbigen Steinen musivisch incrustirt ist und hierin eine spielende, in den einfachsten Elementen sich bewegende Ornamentik entwickelt. Die ganze Weise dieser Dekoration ist dem classischen Alterthum, auch in den letzten selbständigen Aeusserungen desselben, zu fremd und entspricht zu bestimmt dem ersten Auftreten des nordischen Formensinnes, als dass das Monument noch ferner, wie seither geschehen, als ein eigentlich römisches bezeichnet werden dürfte. — Sodann ist, derselben Periode angehörig, eine Reihe von Grabsteinen anzuführen, die man ebenfalls in Köln, vornehmlich in der dortigen Kirche S. Maria auf dem Kapitol, erhalten sieht. Ihre Oberfläche ist, in nicht starkem Relief, mit einem einfachen Stabwerk verziert, welches sich auf verschiedene Weise bricht und einander durchschneidet, und hiedurch ein ebenso primitives Formenspiel hervorbringt.

Zu Seite 416.

Ein neues lithographisches Prachtwerk, von welchem bis jetzt drei Lieferungen erschienen sind, verspricht, uns mit den spanischen Monumenten näher bekannt zu machen. Es führt den Titel: *Espagne artistique et monumentale*, etc.; als Herausgeber nennen sich Don Genaro-Perez de Villa-Amil und Don Patricio de la Escosura. Für die Periode des romanischen Styles sind in den vorliegenden Lieferungen zwei interessante Monumente enthalten: ein Portikus im Kloster von Benevivere (unfern von Carrion de los Condes, Königr. Leon, gegründet um die Mitte des zwölften Jahrhunderts), den zierlichen antikisirend-romanischen Monumenten im südöstlichen Frankreich entsprechend; — und der, mit Säulen-Arkaden umgebene, als „Claustrilla" benannte Hof im Kloster de las Huelgas zu Burgos. Die Säulen des letzteren haben die eleganteste Bildung der spätromanischen Zeit; die Bögen, welche dieselbe verbinden, sind bereits spitzgewölbt.

Zu Seite 460, f.

Die Säulenkapitäle in St. Willibrord zu Echternach halte ich, nachdem ich das Gebäude selbst untersucht, für antik, d. h. ursprünglich einem Monumente der spätrömischen Zeit angehörig, von dem man sie für den Bau der Kirche entnommen haben wird.

Zu Seite 464.

Die Reste des Rundbaues zu Lonnig deuten nicht auf die frühere Zeit des eilften, sondern auf die, bereits mehr entwickelte Periode des zwölften Jahrhunderts.

Die Taufkapelle bei St. Georg in Köln rührt ebenfalls nicht (obgleich die äusseren historischen Gründe dafür zu sprechen scheinen) aus dem eilften Jahrhundert her; die höchst elegante und geschmackvolle Bildung, in welcher ihre Details erscheinen, deutet vielmehr auf den Schluss der romanischen Periode, die Zeit um das J. 1200.

Zu Seite 469, f.

Der Münster von Bonn (Chor S. 469, Schiff S. 470) gehört im Wesentlichen der letzten Periode des romanischen Styles, mit einzelnen Motiven, die den Uebergang zum germanischen ankündigen, an. An dem Chor ist mehrfach durcheinander gebaut; ein Theil seiner Seitenwände rührt noch, wie am Chore von St. Gereon zu Köln, aus dem eilften Jahrhundert her.

Die Kirche S. Maria auf dem Kapitol zu Köln ist dagegen, was ihre Haupttheile anbetrifft, noch der Zeit um die Mitte des eilften Jahrhunderts zuzuschreiben; nur der Obertheil des Chorbaues gehört der Spätzeit des romanischen Styles an. Die Ueberwölbung des Mittelschiffes hat das Gepräge des frühgermanischen Styles.

Nicht die Arkaden der Kirche St. Martin zu Köln, sondern die der

Apostelkirche sind der Rest eines älteren Baues, obgleich auch diese eine spätere Umänderung, gleichzeitig mit der Ausführung der übrigen Bautheile, erlitten haben.

Nicht die ganze Kirche St. Kunibert zu Köln, sondern nur der Thurmbau ist vor einigen Jahren eingestürzt; auch ist dieser Bautheil bereits, in einem der ursprünglichen Anlage verwandten Style, wieder hergestellt worden.

Das Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln (vgl. dazu S. 547) hat in seinen Haupttheilen noch immer spätromanischen Charakter, obgleich bereits mit vorherrschendem Spitzbogen. Es treten nur erst einzelne Motive hinzu, welche den Uebergang zum Germanischen bilden.

Den in Rede stehenden Bauwerken ist, als ein sehr wichtiges und eigenthümliches Denkmal des spätromanischen Styles, noch die Kirche des unfern von Köln belegenen Brauweiler hinzuzufügen.

Zu Seite 473.

Als interessante Schlossbauten des spätromanischen Styles sind noch anzuführen: das Schloss Münzenberg in der Wetterau, wahrscheinlich zwischen 1154 und 1174 gebaut; auch die unfern belegene Schlossruine zu Seligenstadt (vgl. Moller, im Archiv für Hessische Geschichtskunde und Alterthumskunde, hsgb. von Steiner, I, S. 280). Sodann das mächtige Schloss von Vianden mit seiner merkwürdigen zehnseitigen Kapelle, im Grossherzogthum Luxemburg (hart an der preussischen Grenze).

Zu Seite 474—476.

Der Baustyl und die Denkmäler, welche ich auf diesen Seiten besprochen habe, sind, während mein Handbuch bereits im Drucke begriffen war, zum Gegenstand einer besondern kleinen Schrift gemacht worden; sie führt den Titel: „Ueber die ausgedehnte Anwendung des Spitzbogens in Deutschland im zehnten und eilften Jahrhundert. Von Dr. C. R. Lepsius. Als Einleitung zu der deutschen Uebersetzung von Henry Gally Knight's Entwickelung der Architektur unter den Normannen.“ [1] — Wie schon aus dem Titel hervorgeht, so hat Hr. Lepsius eine von der meinigen sehr abweichende Ansicht; es sind die alten Meinungen über das angeblich hohe Alter dieser Gebäude, die er auf's Neue geltend zu machen sucht. Eine Kritik seiner Schrift vorzunehmen, ist hier nicht der Ort; dazu dürfte sich später eine anderweitig passende Gelegenheit finden, indem ich den ganzen Gegenstand, um den es sich handelt und der für die vaterländische Culturgeschichte allerdings ein hohes Interesse darbietet, einer umfassenderen und genaueren Erörterung zu unterziehen gedenke. Hier bemerke ich vorläufig nur, dass ich unter den Gründen, mit welchen Hr. L. seine Ansicht unterstützt, keinen

[1] Das Werk von H. Gally Knight besteht aus zwei gesonderten Theilen. Der erste führt den Titel: *An architectural tour in Normandy*; der zweite: *The Normans in Sicily*. Mit dem zweiten zugleich ist das lithographische Prachtwerk der *Saracenic and Norman remains* (das ich in der Anmerkung auf S. 438 erwähnt) erschienen.

gefunden habe, der einer wissenschaftlich historischen Kritik genügen könnte; dass seine Arbeit mich auf keine Weise nöthigt, meine Ueberzeugung zu verlassen oder auch nur zu modificiren; und dass, wo er mir persönlich opponirt, gerade das Wesentliche meiner Ansichten völlig unberührt bleibt. —

Durch ein Schreib-Versehen habe ich (S. 476) den mittleren Theil der Crypta des Naumburger Domes als der spätromanischen Bauzeit angehörig bezeichnet. Im Gegentheil ist dies (wie auch die Umfassung der Apsis der Crypta) der Rest eines älteren Baues, und gerade die übrigen Theile der Crypta sind gleichzeitig mit dem Schiff des Domes. (Hr. L. findet in der Crypta nur einen einzigen ununterbrochenen Bau.)

Zu Seite 499.

An Prachtwerken der Goldschmiedekunst aus den Zeiten des spätromanischen Styles besitzen vornehmlich die Gegenden des Niederrheins einen grossen Reichthum. Es sind zumeist Reliquienschreine, von grösserer oder kleinerer, zum Theil von sehr bedeutender Dimension, mit getriebenen Ornamenten und figürlichen Darstellungen in vergoldetem Silberblech, mit Emaillen, Steinen u. dgl. aufs Mannigfaltigste geschmückt. Eins der wichtigsten Beispiele ist der Sarkophag, welcher die Gebeine der h. drei Könige einschliesst, im Dome von Köln. Die an demselben enthaltenen bildlichen Darstellungen haben zum Theil eine Schönheit und Würde, dass sie sich den besten Bildwerken, welche Deutschland aus der in Rede stehenden Epoche besitzt, anreihen; doch ist zu bemerken, dass manche Theile in moderner Zeit überarbeitet, manche auch ganz durch neuere Arbeiten ergänzt sind. Andre merkwürdige Werke der Art sieht man in den Kirchen S. Ursula und S. Maria zur Schnurgasse in Köln, in der Kirche von Siegburg, u. s. w.

Zu Seite 507.

Als bedeutende Wandmalereien aus der späteren Zeit des romanischen Styles ist hier der grosse Cyclus derjenigen Bilder anzuführen, welche die Gewölbe des Kapitelsaales zu Brauweiler, unfern von Köln, schmücken, und welche, (S. 597) irrthümlich als Arbeiten des germanischen Styles bezeichnet sind. Sie enthalten die Gestalten von Heiligen und eine Reihe von biblischen und legendarischen Scenen, die sich, in historischer und symbolischer Weise, auf die Mysterien der christlichen Religion zu beziehen scheinen. — Als Tafelgemälde desselben Styles sind die auf grosse Schieferplatten gemalten (und leider übermalten) Bilder der Apostel vom J. 1224 zu nennen, welche sich in S. Ursula zu Köln befinden und ebenso irrthümlich (S. 598) unter den Werken germanischen Styles aufgeführt sind.

Zu Seite 551.

Die Architektur des Domes von Köln lässt, trotz der Harmonie des Grundplanes und trotz des schönen Rythmus in ihren Verhältnissen, dennoch die verschiedenen Epochen der Bauführung sehr deutlich erkennen und bezeugt es, dass das Ganze, wie wir es vor uns sehen, nicht aus Einem Gusse hervorgegangen ist. So haben nur die Pfeiler des Chores die im Text angegebene Form, während die des Schiffes bereits, obschon ebenfalls in schöner Bildung, aus der Grundform des eckigen Pfeilers hervorgegangen sind. So zeigen die Fenster am Unterbau des Chores noch eine strenge, nicht völlig frei entwickelte Bildung, während die am Oberbau die reichste, edelste und schönste Form, deren nur der germanische Baustyl fähig ist, haben. So sind die Strebepfeiler am Unterbau des Chores noch schwer und massig gehalten (ähnlich denen an der Façade der Elisabethkirche zu Marburg), während das System der hohen Thürmchen und der Strebebögen über ihnen im Gepräge eines, fast schon überladenden Reichthumes erscheint. So beginnt der Thurmbau, ebenfalls im Gegensatz gegen die Form der genannten Streben, gleich von unten auf sich in reicher Gliederung zu entfalten; hier aber ist Alles in so keuscher und klarer Gesetzmässigkeit gehalten, ist Alles so durchaus von einem regen organischen Leben erfüllt, dass dieser Bautheil in jeder Beziehung als das höchste Wunder der Kunst erscheint.

Zu Seite 552.

Von der Kirche von Altenberg war nur ein Theil eingestürzt; sie wird gegenwärtig aufs Genaueste in ihrem ursprünglichen Style wiederhergestellt.

Zu Seite 559.

Die Stadtkirche zu Ahrweiler gehört, obgleich sich in einzelnen Details bereits Vordeutungen auf die Formen der späteren Entwickelungszeit zeigen, dennoch entschieden der früheren Periode des germanischen Baustyles an. Sie ist ohne Zweifel der Bau, der hier zwischen 1245 und 1274 ausgeführt ward. Die Emporen aber, die diesem Gebäude ein so eigenthümliches Gepräge geben, sind ein Einbau aus der Zeit des fünfzehnten oder aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts.

Zu Seite, 578 f.

In Spanien (vgl. die *Espagne artistique et monumentale*) ist die mächtige Kathedrale von Toledo (gegründet 1227) als ein Gebäude frühgermanischen Styles, in dem sogar noch einige Elemente des romanischen beibehalten sind, zu nennen. — Als ein Prachtstück des reichen spätgothischen Styles, an die brillant dekorirten Bauten in England (S. 545) erinnernd, erscheint das Portal, welches, im Kloster de las Huelgas zu Burgos, in den Chor der Kirche führt. — Der, im Text (S. 574) angeführte Arkadenhof im Dominikanerkloster von Valladolid (Collegio de S. Gregorio) vermischt bereits auf eine barock phantastische Weise moderne Formen mit den germanischen.

Zu Seite 588, ff.

Ueber die angeführten, in der Elisabethkirche zu Marburg, in der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn und im Dome von Frankfurt befindlichen Grabsteine ist zu bemerken, dass sie, ob auch charakteristisch für die Entwickelungsschritte des Styles, doch zumeist keinen vorzüglich künstlerischen Werth haben, dass ihnen im Gegentheil, mehr oder weniger, eine gewisse handwerksmässige Starrheit eigen ist.

Unter den Sculpturen der Liebfrauenkirche zu Trier erscheint das Relief der Krönung Mariä, über dem Seitenportale (S. 585) als ein Werk von vorzüglich ausgezeichneter Bedeutung. Auch hier zeigt sich allerdings der germanische Styl noch in seiner urthümlichen Strenge; dabei aber ist die Bewegung bereits ungemein leicht und empfunden, und dies theilt sich auch der Führung der Gewänder mit.

Sehr ausgezeichnete Werke aus der späteren Zeit des germanischen Styles sieht man an denjenigen Grabmonumenten, welche eine Sarkophagartige Form haben und, wie das des Herzogs Heinrich IV. zu Breslau (S. 583), oberwärts mit der in Lebensgrösse dargestellten ruhenden Figur des Verstorbenen, an ihren Seitenwänden mit kleineren Gestalten, zumeist Heiligen, geschmückt sind; besonders die Arbeit an diesen kleineren Gestalten kommt hier in Betracht. Auf ähnliche Weise sind sodann auch mehrfach die Seitenwände der Altäre verziert. Am Niederrhein, vornehmlich in Köln, erkennt man in diesen Arbeiten eine Entwickelung der Sculptur, welche der hohen Blüthe der gleichzeitigen Malerschule von Köln würdig zur Seite steht. Als einige vorzügliche charakteristische Beispiele mögen die folgenden gelten. — Zunächst die Sculpturen an den Wänden des Hochaltares im Dome von Köln, die Apotheose der h. Jungfrau und die zwölf Apostel unter zierlichen Tabernakeln darstellend, aus weissem Marmor auf schwarzmarmornem Grunde; wohlgearbeitete und weichgebildete, doch noch nicht mit vorzüglich feinem Gefühl behandelte Gestalten. (Von denen, die früher die Rückseite des Altares schmückten, werden einige im städtischen Museum zu Köln aufbewahrt.) — Sodann die Sculpturen an dem Sarkophage des Erzbischofes Engelbert III., gest. 1368, ebenfalls im Kölner Dome (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sakristei). Hier erscheinen die kleinen Heiligenfiguren in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwickelung des germanischen Styles, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Kölner Malerschule eigen ist. — Ihnen ähnlich die kleinen Heiligenfiguren an dem Grabmale des Erzbischofes Cuno von Falkenstein (gest. 1388), in St. Castor zu Coblenz; auch an der über lebensgrossen Gestalt des Erzbischofes ist hier die ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes zu rühmen. — Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden, gest. 1414, im Dome von Köln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe,

dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofes ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet, und besonders der Kopf wiederum in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandstein-Sculpturen.

Zu Seite 597.

Die Wandmalereien an den Brüstungswänden im Chore des Kölner Domes, welche bisher durch moderne Teppiche verdeckt waren, sind für die Geschichte der deutschen Malerei von sehr grossem Interesse. Sie stellen Scenen aus der Legende der heil. drei Könige und aus der des Papstes Silvester, vielleicht auch noch Andres (denn ich konnte sie nicht sämmtlich sehen) dar und sind, zum grossen Theil wenigstens gut und von aller Uebermalung frei erhalten. Sie fallen in die Zeit um das Jahr 1300 oder nur sehr wenig später. Sie sind den gleichzeitigen Miniaturen parallel zu stellen, doch zeigt sich hier bereits sehr entschieden die höhere künstlerische Richtung. Die Compositionen füllen geschickt, ob auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle, die gegebenen Räume aus, im Einzelnen ordnet sich die Composition auf sehr grossartige Weise. Die Geberde hat zum Theil noch das halb Conventionelle der Miniaturen jener Zeit, zum Theil wird sie aber auch schon frei und naiv. Die Gesichter, noch etwas typisch gebildet, zeigen gleichwohl schon ein glückliches Streben nach Charakteristik, selbst nach momentanem Ausdruck. Die Farbe ist durchweg licht und heiter. — Ausserdem waren in den Bogenzwickeln, unterhalb der Gallerie welche unter den Chorfenstern hinläuft, sehr colossale Engelgestalten gemalt; von diesen aber haben sich nur geringe Spuren erhalten.

Dass die Gewölbmalereien zu Brauweiler und die Tafelbilder in S. Ursula zu Köln (S. 598) noch das Gepräge des romanischen Styles tragen, ist bereits bemerkt worden. Ueber andere Wandmalereien des germanischen Styles s. das Folgende.

Zu Seite, 599 f.

Dem Meister Wilhelm ist ein grosses Wandgemälde, in der Sakristei von St. Severin zu Köln, zuzuschreiben, welches den gekreuzigten Heiland und sechs Heilige zu seinen Seiten, Alles in Lebensgrösse, darstellt. Leider ist dies Werk, in seinen meisten Theilen, durch schlechte Uebermalung sehr entstellt worden; doch auch in seinem gegenwärtigen Zustande lässt sich noch die grossartige Wirkung, die es früher ausüben musste, erkennen. — Von einem, sehr beachtenswerthen Vorgänger des Meister Wilhelm rührt ein kleineres Wandgemälde in der Gruftkirche von St. Severin, den Gekreuzigten und acht Heilige darstellend, her.

Das Altärchen bei Hrn. v. Lassaulx zu Coblenz (S. 600) ist nicht von Meister Wilhelm selbst, sondern von einem, zwar eigenthümlich interessanten Mitstrebenden oder Nachfolger seiner Richtung gemalt worden.

Das Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, dessen Mittelbild,

das jüngste Gericht, sich gegenwärtig im dortigen städtischen Museum befindet, kann nicht als ein Werk des Meister Stephan gelten. Abgesehen davon, dass auch in denjenigen Gestalten, in welchen man sie zu erwarten haben würde, die diesem Meister eigenthümliche Grazie und Holdseligkeit fehlt und dass die ganze Farbenbehandlung strenger und schwerer ist, tritt uns hier auch eine aufs Entschiedenste entgegengesetzte Sinnesrichtung entgegen. Während Meister Stephan sich überall in einer sonnig heitern, idealen Sphäre hält, kam es dem Verfertiger dieses Werkes vor Allem darauf an, das Unheimliche der irdischen Begier, den ungestümen Grimm der sinnlichen Leidenschaft zum Ausdrucke zu bringen; in den Marterbildern der Apostel (im Städel'schen Institut zu Frankfurt am M.) versenkt er sich mit einer wahren Wollust, wie ich kein zweites Beispiel im ganzen Bereiche des künstlerischen Schaffens anzuführen wüsste, in das blutgierige Handwerk des Henkers. Die allgemeinen Typen sind allerdings die des Meister Stephan, und er wird unbedenklich als ein Schüler desselben bezeichnet werden müssen; doppelt merkwürdig ist es somit, wie ein Künstler, dem zwar eine ausserordentliche Meisterschaft auf keine Weise abzusprechen ist, aus diesen idealen Typen heraus sich der neuen Elemente des beginnenden modernen Zeitalters zu bemächtigen und sie in ihrer herbsten Einseitigkeit zur Erscheinung zu bringen vermochte.

Zu Seite 648.

Als vorzüglich bedeutsame Beispiele für die erste Aufnahme und für die weitere Ausbildung des modernen Architekturstyles in Deutschland sind einige Theile des Schlosses von Heidelberg zu nennen. Zunächst der sogenannte Otto-Heinrichs-Bau (1556—1559), der den grossen inneren Hof des Schlosses auf der östlichen Seite begrenzt. Hier ist eine Weise der architektonischen Dekoration zur Anwendung gebracht, die noch an den feineren Geschmack der italienischen Architekten des fünfzehnten Jahrhunderts erinnert und sich in diesen Elementen, wenn auch nicht ohne mancherlei phantastische Willkühr, doch zugleich noch mit Freiheit und Anmuth bewegt; besonders die oberen Geschosse der Façade wirken in solcher Weise gar anziehend. Sodann der imposante Palast auf der Nordseite des Schlosshofes, welcher von Friedrich IV. in den Jahren von 1601 — 1607 ausgeführt ward. In diesem Bautheil macht sich allerdings schon ein ungleich schwererer, ungleich mehr zum Barocken geneigter Formensinn geltend: aber auch hier noch erkennt man die freie künstlerische Schöpferkraft, die, indem sie die Nüchternheit der Schulregel verschmähte, wenigstens eine bedeutsame malerische Wirkung zu erreichen wusste.

Zu Seite 759.

Das dem Jean Fouquet zugeschriebene Portraitbild befindet sich eben so, wie die Reihenfolge seiner Miniaturen — Blätter eines Breviers — im Besitz des Hrn. George Brentano zu Frankfurt a. M. (Durch

einen Druck- oder Schreibfehler waren in dem Werke, aus welchem ich meine Notiz entnommen, der Vor- und der Zuname des Besitzers getrennt worden.) Das Portraitbild stellt, als halbe Figuren in Lebensgrösse, den „Maître Etienne Chevalier“ zur Seite des h. Stephanus dar; im Auftrage desselben Herrn sind auch jene Miniaturen gefertigt worden. Nachdem ich diese Werke selbst kennen gelernt, scheint es mir übrigens sehr gewagt, wenn man den Verfertiger des Portraitbildes und den Miniaturmaler (der, beiläufig bemerkt, mit mehreren Gehülfen gearbeitet hat) als eine und dieselbe Person betrachtet; dass das erstere ebenfalls von der Hand eines französischen Meisters sei, ist jedoch unbedenklich richtig.

Zu Seite 761.

Von dem als „verschollen“ bezeichneten Gemälde Dürers, Adam und Eva vom J. 1507, befindet sich bekanntlich ein Exemplar in der städtischen Gemäldesammlung zu Mainz, welches sehr übermalt ist und insgemein als eine Copie bezeichnet wird. Einzelne geringe Theile des Bildes, in denen noch die ursprüngliche Hand des Malers durchscheint, lassen mich indess vermuthen, dass dasselbe dennoch das Original gewesen sei. Jedenfalls lässt das Bild, seinem übeln Zustande zum Trotz, noch immer die bedeutsame Schönheit der ursprünglichen Composition erkennen. — Die grossartige Composition von Dürers Himmelfahrt der Maria (vom J. 1509) ist uns in einer alten Copie aufbehalten, welche sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindet.

Zu Seite 768.

Von der Hand des Loyen Hering befindet sich ein Marmor-Relief vom J. 1519 (ein Epitaphium der Frau Margaretha von Eltz) in der Karmeliterkirche zu Boppard, zur Seite des Hochaltares; es stellt die h. Dreifaltigkeit, als freie Nachahmung einer Dürer'schen Composition, dar und ist mit grosser Zartheit, doch nicht eben mit sonderlichem Geiste ausgeführt.

Dies Werk erfreut sich in jener Gegend eines bedeutenden Rufes. Ungleich schöner jedoch, eins der vorzüglichsten Zeugnisse für die edle und sinnvolle Entfaltung der eigenthümlich deutschen Sculptur im weiteren Laufe des Jahrhunderts, ist ein zweites, grösseres und aus Sandstein gearbeitetes Epitaphium vom J. 1548 (das des Johann von Eltz), welches sich in derselben Kirche, dem Werke des L. Hering gegenüber, befindet. In einer eleganten, reich dekorirten Architektur modernen Styles enthält dasselbe verschiedene Reliefdarstellungen, deren bedeutsamste und vorzüglich ergreifende die Taufe Christi ist. Zwei Engelknaben, unter dieser Composition, welche eine Schaale mit dem Haupte des Täufers halten, zeichnen sich nicht minder durch ihre reizvolle Anmuth aus. Leider hat dies schöne Werk einige Beschädigungen erlitten und ist, wie zwar insgemein die Sculpturen in deutschen Kirchen, durch fingerdicke Tünche entstellt.

Auch anderweitig begegnet man in Deutschland noch höchst beachtenswerthen Grabdenkmälern, welche das Fortblühen der Sculptur in der ersten

Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bekunden. Als Beispiele nenne ich die Epitaphien des Erzbischofes Richard von Greiffenklau (vom J. 1527) und des Erzbischofes Johann von Metzenhausen (gest. 1540) im Dome von Trier, und das, zwar kleinere Denkmal des Anton Keyfeld (1539) im Dome von Köln, an einem der südlichen Mittelpfeiler des Queerschiffes.

Zu Seite 795.

Auch in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, und selbst noch im Anfange des folgenden, erscheint die deutsche Sculptur noch immer mannigfach beachtenswerth. Zunächst sind in diesem Betracht die reichen, zwar mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Bildwerke zu erwähnen, welche die beiden, oben genannten Façaden des Heidelberger Schlosses schmücken. — Sodann wiederum eine Reihe von Grabmonumenten: die beiden eleganten Denkmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton von Schauenburg (errichtet 1561), im Chore des Domes von Köln; das höchst treffliche Denkmal des Johann von Neuburg (vom Jahr 1569) in der Kapelle des Hospitals von Cues, an der Mosel; die stattlichen, doch freilich wiederum nur mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Denkmäler von Gliedern des Pfalzgräflich Simmern'schen Hauses, in der Pfarrkirche zu Simmern; u. A. m.

Verzeichnisse.

I. Orts-Verzeichniss.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei. Die Zahlen sind die der Seiten, auf denen die bezüglichen Localitäten genannt werden. Wenn eine Localität mehr als Einmal auf einer Seite vorkommt, so ist dies durch eine, der Seitenzahl beigefügte Parenthese näher angedeutet.)

A.

F.

H.

I.

W.

II. Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die Zahlen sind die der Seiten. Wenn ein Künstlername auf einer Seite unter verschiedenartigen Verhältnissen wiederkehrt, so ist dies durch eine beigesetzte Parenthese angedeutet.)

A.

D.

M.

N.

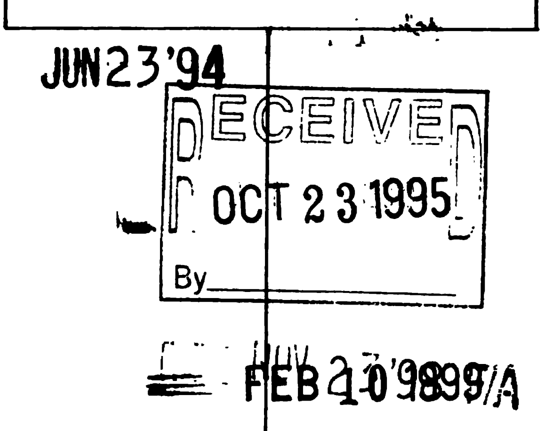
Q.

R.

Errata.

S. 73. Z. 15. statt vorgüglicher lies vorzüglicher.
„ 84. „ 19. st. Ahah l. Ahab.
„ 106. „ 22. f. st. Politikus l. Portikus.
„ 111. „ 18. st. Gangesldnäern l. Gangesländern.
„ 189. „ 15. st. der l. den.
„ 224. „ 7. ist das Comma hinter wurden zu tilgen.
„ 232. „ 14. st. Art l. Orte.
„ 234. „ 11. st. Appollodorus l. Apollodorus.
„ 259. „ 23. st. edles l. edler.
— „ 34. st. 49 l. 409.
„ 261. „ 32. st. diesem l. diesen.
„ 295. „ 8. v. u. st. weichere l. reichere.
„ 327. „ 21. st. Wesen l. Wehen.
„ 331. „ 18. ist hinter Bögen ein Comma zu setzen.
„ 332. „ 4. f. st. weicher l. reicher.
— „ 7. st. dieselben l. dieselbe.
„ 337. „ 8. st. befolgte l. folgte.
„ 340. „ 3. v. u. st. A. S. l. A. F.
„ 355. „ 21. st. von l. vor.
„ 356. „ 26. st. weichere l. reichere.
„ 357. „ 2. ist hinter Form, und Z. 23 hinter grösstentheils ein Comma zu setzen.
„ 358. „ 16. st. Gerinnsel l. Geriemsel.
— „ 10. v. u. ist statt des Semicolon hinter namentlich ein Comma zu setzen.
„ 363. „ 4. v. u. st. Serpius l. Sergius.
„ 364. „ 1. v. u. st. *par* l. *par A.*
„ 375. „ 1 f. v. u. st. *delineata* l. *delineata.*
„ 379. „ 19. statt Hauptrelief l. Hautrelief.
— „ 1. v. u. st. *Meffonses* l. *Mettenses.*
„ 384. „ 10. v. u. ist das Comma hinter Kunst zu tilgen.
— „ 4. v. u. ist hinter heilige ein Comma zu setzen.
„ 385. „ 10. ist das Comma hinter barung zu tilgen.
„ 393. „ 4. st. Macht l. Nacht.
„ 397. „ 13. ist das Comma hinter bunt zu tilgen.
„ 399. „ 24. st. Oranmentstreifen l. Ornamentstreifen.
„ 401. „ 1. st. setzten l. setzen.
— „ 6. v. u. ist das Comma hinter Gegenden zu tilgen.
„ 403. „ 2. v. u. st. 266 l. 366.
„ 413. „ 4. st. auslaufende l. ausladende.
„ 427. „ 8. v. u. ist statt des Semicolon hinter beschaffen ein Comma zu setzen.
„ 432. „ 4. st. Byzarrerie l. Bizarrerie.
S. 437. Z. 14. st. *geschweiften* l. *geschweiftem.*
„ 438. „ 4. st. Periode l. Perioden.
„ 452. „ 16. st. Grundpfeilern l. Rundpfeilern.
„ 453. „ 1. f. v. u. st. *architecty* l. *architects.*
„ 473. „ 8. v. u. st. zurückführend l. zurückzuführen.
„ 476. „ 10. f. statt harmonische l. harmonischer.
„ 493. „ 1. v. u. st. 641 l. 461.
„ 501. „ 1. v. u. st. Einfluss l. Einschluss.
„ 520. „ 21. ist das Comma hinter Spannung zu tilgen.
„ 540. „ 14. st. Beweise l. Weise.
„ 546. „ 5. ist das Comma hinter Ueberdeckung zu tilgen und ein anderes hinter besonders zu setzen.
„ 557. „ 11. st. weniger kraftlos l. kraftloser.
„ 559. „ 20. st. Thüren l. Thürme.
„ 560. „ 13. st. 1409 l. 1479.
„ 565. „ 15. v. u. fehlt hinter Schloss, das Wort aus.
„ 570. „ 12. st. Pappacoda l. Pappacoda.
„ 572. „ 22. ist das Comma hinter Formen zu tilgen.
„ 581. „ 13. st. Beaunevreu l. Beaunevveu.
— — st. Hodiu l. Hodin.
„ 583. „ 13. fehlt hinter sind die, auf die Anmerkung deutende Ziffer [1].
„ 586. „ 24. st. Vorzüge l. Bildwerke.
„ 607. „ 2. v. u. st. *rolla* l. *nella.*
„ 610. „ 24. st. Einfluss l. Einschluss.
„ 612. „ 24. st. des l. der.
„ 617. „ 25. ist st. des Semicolon hinter andre ein Comma zu setzen.
„ 618. „ 1. v. u. st. Paduaische l. Paduanische.
„ 628. „ 14. st. Quartremère l. Quatremère.
„ 629. „ 8. st. unorganisch l. organisch.
„ 632. „ 11. st. Cafaggiuolo l. Cafaggiuolo.
„ 633. „ 20. st. *aldificatoria* l. *aedificatoria.*
„ 640. „ 18. ist das Wort müssen zu streichen.
„ 642. „ 10. st. demselben l. denselben.
„ 652. „ 12. ist das Comma hinter charakteristisch zu streichen.
„ 672. „ 3. st. Attarante l. Attavante.
„ 684. „ 6. v. u. st. Pière l. Piève.
„ 687. „ 2. ist Berl. zu streichen.
„ 707. „ 6. ist hinter Opfertod das Wort Christi einzuschieben.

S. 707. Z. 7. v. u. st. S. Ulivete l. M. Ulivete.
" 708. " 19. v. u. st. Fernesina l. Farnesina.
— " 4. v. u. st. Kirche l. Kirchen.
" 712. " 6. st. Mazzuolo l. Mazzuoli.
" 714. " 14. ist hinter Mariä einzuschalten: im Vorhofe von S. Annunziata.
" 718. " 13. st. gefangen l. befangen.
" 721. " 9. st. den l. dem.
" 749. " 8. v. u. st. Ween l. Veen.
" 760. " 13. v. u. st. 1548 l. 1528.
" 767. " 14. v. u. st. Man war schon l. Doch war man.
" 768. " 11. v. u. st. Libra l. Libra.
" 769. " 8. v. u. st. Chorstyle l. Chorstühle.
" 774. " 20. st. Graubea l. Gruppen.
S. 798. Z. 4. st. Herman l. Herman.
" 802. " 19. st. in l. im.
" 805. " 1. v. u. st. 502 l. 205.
" 806. " 20. st. in deren Künstlerischer l. in deren künstlicher.
" 813. " 1. st. Cartona l. Cortona.
" 818. " 20. st. Fliet l. Vliet.
" 819. " 5. und Z. 10. st. van l. von.
" 829. " 11. st. Bourguiggon l. Bourguignon.
" 835. " 17. st. dem romantieschen Ufer l. den romantischen Ufern.
" 836. " 13. v. u. st. den l. die.
" 838. " 6. v. u. st. Johann l. John.
" 846. " 18. st. Zeichaungen l. Zeichnungen.


JUN 23 '94
RECEIVED
OCT 23 1995
By